



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master

Título:

La fe del espectador en la ficción.

Autora: M^a Elisa González García

Tutora: Selina Blasco Castinyeira

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM: Arte contemporáneo:
el espectador como figura implicada en el circuito artístico.

Departamento: Historia del Arte.

Convocatoria: Septiembre

Año: 2014



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Master

Título:

La fe del espectador en la ficción.

Autora: M^a Elisa González García

Tutora: Selina Blasco Castinyeira

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM: Arte contemporáneo:
el espectador como figura implicada en el circuito artístico.

Departamento: Historia del Arte.

Convocatoria: Septiembre

Año: 2014

Índice

Resumen.....	5
Abstract	7
Introducción: el espectador en primera persona.....	9
1. La ficción en el ámbito artístico.....	13
1.1. Qué demandamos del arte	13
1.2. La ficción	16
1.3. Realidad y apariencia.....	19
1.4. El lugar de la ficción: su valor en el contexto artístico	24
1.5. La ficción en la investigación artística.....	28
2. La fe del espectador en la ficción.....	33
2.1. El circuito artístico	34
2.1.1. Artista	36
2.1.2. Obra de arte	39
2.1.3. Institución artística.....	42
2.1.4. Espectador.....	44
2.2. Relación entre los actores del circuito artístico en términos de creencia.....	47
2.2.1. Artista y obra de arte – intencionalidad	49
2.2.2. Institución artística, artista y obra – legitimación	54
2.2.3. Espectador e Institución artística – mediación	56
2.2.4. Artista y espectador – complicidad	59
2.2.5. Espectador y obra de arte – fe	63
2.3. Caso de estudio: el proceso de creencia dentro del circuito artístico a través del análisis de la escena final de <i>Blow Up</i> (1966) de Michelangelo Antonioni	69
3. Proyecto: <i>Amerizaje improbable</i> (2014)	79
4. Conclusiones	85
Referencias documentales.....	89
CV.....	95

Resumen

La fe del espectador en la ficción trata sobre la cuestión y el análisis de la creación de ficciones en el arte contemporáneo. Concretamente me interesa tratar el tipo de obras de arte que precisan de la implicación directa del espectador para que tal obra exista: El artista propone una obra ficcional y la formula de tal manera que es el propio espectador el que activa y da sentido a la obra mediante la suspensión de su incredulidad y la aceptación de la propuesta a pesar de su evidente inverosimilitud.

Para explicar esta cuestión, analizo los procesos y las relaciones propias entre diferentes actores pertenecientes al circuito artístico diferenciando cuatro grandes bloques que se encuentran interrelacionados dentro del proceso de creencia o fe: el espectador, el artista, la obra y la institución artística. El desarrollo y explicación de cada uno de estos elementos principales, así como el proceso de evolución de la creencia del espectador en la obra, se sustenta e ilustra mediante diferentes obras de artistas contemporáneos como Michael Craig-Martin o Michelangelo Antonioni.

Este análisis da como resultado final una serie de conclusiones que esclarecen los procesos de creencia -y por lo tanto de legitimación-, y determinan el lugar que este tipo de prácticas artísticas ocupan dentro del arte contemporáneo y su importancia como propuestas que interrelacionan e implican a los diferentes agentes artísticos de manera directa.

Palabras clave: arte contemporáneo, ficción, fe, espectador, circuito artístico.

Abstract

The faith of the viewer in fiction, discusses the issue and the analysis of the creation of fictions in contemporary art. Specifically, I treat the kind of artwork that requires the direct involvement of the viewer so that such work exists: The artist presents a fictional work and formulates it such that the viewer is the one who activates and gives meaning to the work by suspending his disbelief and by accepting the proposal in spite of its evident unlikeliness.

To explain this issue, I analyze the processes and the specific relationships between different actors that belong to the artistic circuit, distinguishing four large blocks that are interrelated in the process of belief or faith: the viewer, the artist, the art work and the art institution. The development and explanation of each of these main elements, as well as the process of evolution of the viewer's belief in the art work, are supported and illustrated by various works of contemporary artists like Michael Craig-Martin and Michelangelo Antonioni.

The final result of this analysis ends up as a set of conclusions that clarifies the processes of belief -and therefore of legitimation-, and determines the place this kind of artistic practices occupy in contemporary art and its importance as proposals that interrelate and involve the different artistic agents directly.

Key words: contemporary art, fiction, faith, viewer, artistic circuit.

Introducción: el espectador en primera persona

La fe del espectador en la ficción se concibe como una primera aproximación al tema a tratar: la relación del espectador con la obra de arte contemporánea. Este proyecto se ajusta a la extensión y características propias del Trabajo de Fin de Máster, pero podría ser desarrollada como una investigación más completa en el futuro.

Este proyecto de investigación surge a partir de una inquietud personal desde mi perspectiva como espectadora ante el arte contemporáneo. Como participante activa en el circuito artístico actual, tanto como productora como consumidora, considero importante conocer la oferta artística contemporánea así como las demandas y requerimientos propios del ámbito cultural. Posicionándome como espectadora -y en un contexto personal determinado, como graduada en Bellas Artes- me cuestiono qué es para mí el arte y qué reclamo al enfrentarme a una obra.

La primera cuestión es difícil de resolver en tanto a que está en constante cambio de definición. Sin embargo, puedo determinar lo que me gustaría que me ofreciese una obra de arte. Como público, busco que el artista me proponga una situación, una circunstancia que me abstraiga de mi quehacer cotidiano y me exponga una idea, un concepto o una imagen que me aporte un estímulo intelectual y, en el mejor de los casos, me divierta.

Como espectadora he pasado por todos los estados posibles de esta condición: desde desdeñar el arte contemporáneo por no entenderlo, hasta preferir aquellas obras en las que la mínima expresión plástica implica el máximo contenido conceptual.

En este proceso de aprendizaje como observadora y participante para con la obra, mi interés se ha centrado en un tipo concreto de obras artísticas que apelan directamente a mi participación como espectadora requiriendo sólo mi crédito durante un instante. Es decir, aquellas obras que implican al público mediante la proposición de un juego momentáneo que depende

plenamente del espectador y de su decisión en cuanto a creer aquello que el artista quiere contar. En estos casos, depende del propio espectador el permitir que la obra llegue a ser realizada en tanto que es él mismo el que la genera a través de su voluntad, cooperando con el artista y su propuesta.

Este tipo de obras se producen mediante la formulación de ficciones. El artista sugiere una situación en la que conecta una serie de discursos o elementos que hasta entonces se consideraban independientes, ampliando o modificando así nuestro modo de percibir la realidad¹. Estas ficciones, una vez legitimadas por la institución artística y expuestas a la recepción del público, esperan a ser activadas por los espectadores, que reinterpretarán y atribuirán infinitas y distintas lecturas a la obra².

La generación de ficciones como parte de la obra de arte, el proceso por el cual tales obras llegan a ser consideradas como patrimonio artístico, atendiendo a los diferentes participantes o figuras implicadas, así como el proceso de recepción de la obra -que comprende la relación y reacción del espectador ante la misma- son los temas principales que trato en este proyecto. La aproximación a cada uno de ellos es el resultado de una reflexión personal basada en el análisis de obras que responden al perfil o características anteriormente citadas y en la bibliografía manejada durante el transcurso de mi investigación.

La fe del espectador en la ficción, por lo tanto, y como una primera aproximación, trata el desarrollo y análisis del tipo de obra que precisa de la implicación activa del espectador en el contexto del ámbito cultural y artístico contemporáneos, considerando los diferentes actores y circunstancias que se inscriben e intervienen en la creación y recepción de las mismas.

¹ LODGE, D. (1992) *El arte de la ficción*. Barcelona: Ed. Península (ed. 2002). p. 171.

² BOURDIEU, P. (1992) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Ed. Anagrama (ed. 1997). p. 259.

1. LA FICCIÓN EN EL ÁMBITO ARTÍSTICO

1. La ficción en el ámbito artístico

En este proyecto, la investigación de las obras ficcionales que implican o requieren la creencia del espectador (en adelante obras del creer), debe enmarcarse en un contexto concreto que se desarrolla dentro del marco del arte contemporáneo, a partir del S. XX y teniendo como punto de partida a Marcel Duchamp³. Si bien el cuerpo de este trabajo trata de analizar el funcionamiento y el lugar que ocupan las obras del creer dentro del ámbito cultural, es necesario aclarar en primer término una serie de conceptos y contextualizaciones que ayudarán a esclarecer y a entender el posterior desarrollo de esta investigación.

¿Qué requerimientos demandamos del arte? ¿Cuál es la funcionalidad del arte, si es que debe ser funcional? ¿Qué son las ficciones? ¿Cómo se formulan y qué lugar ocupan? ¿Cómo se inscriben estas ficciones en la realidad? ¿Qué conforma la realidad? ¿Qué es realidad y qué es ficción o apariencia? ¿Qué valor atribuimos a las ficciones? ¿Cuál es su utilidad? ¿Qué interés suscita o aporta dentro de la investigación artística?

1.1. Qué demandamos del arte

Mi demanda para con el arte es la suspensión temporal de mis hábitos y rutinas diarias a través de una proposición que me estimule intelectual o sensorialmente. Considero la condición de cotidianidad como estado natural de las personas. La condición por la cual se establecen una serie de hábitos regulares que se repiten periódicamente y conforman una rutina. En relación a este estado, David Lodge cita a Victor Shklovsky⁴ y coincide con él en que el “arte debe vencer los mortíferos efectos de la costumbre, representando

³ CRAIG-MARTIN, M. (2000) *Michael Craig-Martin* [Catálogo]. Valencia: IVAM Centre del Carme. p. 79: “Duchamp fue el primero en señalar el papel esencial del espectador a la hora de completar una obra de arte, y en el Large Glass la implicación del espectador en la obra se hace explícita”.

⁴ LODGE, D. (1992) *El arte de la ficción*. p. 92.

cosas a las que estamos habituados de un modo insólito”. Shklovsky lo definió en 1917 de la siguiente manera:

La costumbre devora las obras, la ropa, los muebles, la propia esposa y el miedo a la guerra. (...) Y el arte existe para que podamos recobrar la sensación de vida; existe para hacerle a uno sentir cosas (...) El propósito del arte es recrear la sensación de las cosas tal como las percibimos y no tal como las sabemos.⁵

El arte debe proponer una perspectiva nueva ante lo que creemos conocer, una alternativa a las costumbres preestablecidas. Bartolomé Ferrando lo define como “algo capaz de provocar una incisión; un corte en el comportamiento mental habitual; una cesura de pensamiento en el sujeto receptor que le impulsara en otra dirección, o más bien, en todas direcciones”.⁶ Esta incisión de la que habla Ferrando puede referirse a una reformulación de la realidad ya conocida -y por lo tanto a una ampliación del conocimiento del mundo- o a una sensación determinada al contemplar y/o participar en una obra. Para Richard Ford, esta reacción equivale a una iluminación para el receptor, al que le es desvelado el mundo de una forma nunca vista hasta entonces.⁷

Pablo Martínez, director del área educativa del Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) de Móstoles, considera como arte eficaz aquel “capaz de invocarnos la posibilidad de otro mundo y de reconfigurar el reparto de lo sensible, sacudiéndonos las estructuras establecidas y abriéndonos con ello la posibilidad de imaginar nuevas formas de habitar lo común”.⁸ El valor del arte reside en las innumerables posibilidades que nos ofrece para

⁵ LODGE, D. (1992) *El arte de la ficción*. p. 92.

⁶ FERRANDO, B. (2012) *Arte y Cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Árdora Exprés / EXP-027. pp. 38-39.

⁷ FORD, R. (2012) *Flores en las grietas*. Barcelona: Anagrama. p. 27.

⁸ MARTÍNEZ, P. (2012) ¿De qué otra cosa podríamos hablar...hoy? En: VV.AA. (2012) *Lecturas para un espectador inquieto* (pp. 156-192). Madrid: CA2M (Yayo Aznar y Pablo Martínez eds.) pp. 161-162.

reconfigurar y dar distintos sentidos a todo aquello que conocemos y que nos rodea. Nos permite replantear, al menos de forma momentánea, las estructuras sociales y políticas que nos gobiernan, posibilitando alternativas que pueden incidir en el espectador en cuanto a la forma de reconocer el mundo y, por lo tanto, en su forma de habitarlo. Beatriz Alonso, en relación a la exposición *Hacer en lo cotidiano* considera esta nueva formulación de habitar como “la construcción de una nueva cotidianidad a partir de gestos pequeños”.⁹

Para que se produzca este tipo de reacciones o incisiones en el espectador, es imprescindible la “interpretación activa” propia del régimen estético de Rancière¹⁰, por la cual se produce el “momento en el que se suspenden las relaciones habituales que mantenemos en nuestra existencia cotidiana”. Durante este instante el espectador se implica en la obra produciéndose una relación interpretativa que le aísla de todo aquello que conoce –acentuado si además se encuentra dentro del *cubo blanco*¹¹- y se centra en entablar un diálogo con la obra. La predisposición receptiva y activa del espectador al enfrentarse a la obra es fundamental para que la interpretación de la misma sea lo más enriquecedora posible. Valcárcel Medina¹² considera al espectador coautor de la obra propuesta por el artista, ya que la completa evitando ejercer el papel de carácter contemplativo con el que habitualmente

⁹ ALONSO, B. & LANAU, D. & MORALES, E. (2013) *Hacer en lo cotidiano* [Catálogo]. Madrid: Ed. Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid. p. 35.

¹⁰ FERNÁNDEZ POLANCO, A. (2012) Ver a distancia. En: VV.AA. (2012) *Lecturas para un espectador inquieto* (pp. 35-67). p. 44.

¹¹ FERNÁNDEZ POLANCO, A. en VV. AA. (2012) *Lecturas para un espectador inquieto*. p. 38: “El término cubo blanco hace referencia al espacio expositivo propio de la modernidad. (...) La modernidad inventó estos espacios de neutralidad para aislar cada obra de su entorno inmediato y de cualquier elemento que pudiera distraer la experiencia del espectador”.

¹² VALCÁRCEL MEDINA, I. (2012) ¿Cuál debe ser el papel del espectador ante una obra de arte actual? En: VV.AA. (2012) *Lecturas para un espectador inquieto*. Anexo, en pp. 50-51.

se asocia al espectador. Se trata entonces del espectador emancipado al que se refiere Rancière¹³, el tipo de espectador intérprete que asimila la obra involucrándose y rehaciéndola a partir de su propia experiencia, de lo que ya conoce.

Así como el arte atiende a nuestras demandas, nosotros como público debemos responder exponiéndonos a él con una predisposición activa y participativa.

1.2. La ficción

La ficción, según su definición genérica, consiste en la construcción de una simulación de la realidad en la que el autor presenta una serie de sucesos imaginarios al receptor a través de diversas formalizaciones como obras literarias, cinematográficas o artísticas. Estas construcciones ficcionales toman parte en muchos de los ámbitos que frecuentamos diariamente y a menudo asimilamos estas ficciones como realidades que dan forma al mundo en que vivimos. De hecho, Hayden White considera que “interpretar los hechos es *ficcionalizarlos*”¹⁴, es decir, al repensar la realidad a través de los hechos reales, construimos una ficción. Por lo tanto, nuestra realidad está conformada por los hechos que consideramos verdaderos y las ficciones que incluimos o integramos en nuestra historia, tanto a nivel individual como colectivo.

Las ficciones, según Deleuze, se producen por la capacidad que tiene nuestra mente para asociar ideas “de forma aleatoria y delirante”.¹⁵ Las relaciones entre conceptos toman forma a través de los principios de asociación y causalidad; y mediante el uso de la imaginación. Para Sartre, la

¹³ RANCIÈRE, J. (2008) *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones (ed. 2010). p. 19.

¹⁴ WHITE, H. (2010) *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editorial (ed. 2011). p. 38.

¹⁵ DELEUZE, G. (2001) *Pure Immanence*. New York: Ed. Zone Books. p. 41.

imaginación se determina como un “estado de la conciencia”¹⁶ en el que la imagen evocada, en este caso por la ficción, se manifiesta o constituye en la mente del receptor de forma reflexiva. Esta conciencia imaginaria se sobrepone a las normas de lo que Deleuze determina como *Naturaleza Humana*, la cual delimita y condiciona de forma disciplinaria nuestra mente. Para que el espectador reciba e interprete las imágenes de forma correcta, el artista debe formularlas teniendo en cuenta la denominada “percepción del material simbólico”, por la cual deben reconocerse las capacidades del público como colectivo en relación a la lectura pictórica de una obra.¹⁷ El diálogo e interacción del artista con los individuos de la sociedad a la que se dirige existe en tanto en que los signos empleados son compartidos: “es el acontecimiento de una inteligencia distribuida”.¹⁸ Gombrich explica mediante la historia de Apolonio de Tiana, narrada por Filostrato¹⁹, la necesidad del espectador de conocer previamente los elementos o símbolos pictóricos representados para construir la imagen. Apolonio, según Filostrato, explica que no sólo el artista, sino el espectador o contemplador debe poseer la “facultad imitativa”, aquella que permite considerar la representación de una imagen similar a lo representado por el conocimiento previo de ese elemento²⁰. “Lo que leemos (...) depende de nuestra capacidad de

¹⁶ SARTRE, J.P. (1976) *Lo imaginario. Psicología Fenomenológica De La Imaginación*. Buenos Aires: Ed. Losada, S.A.

¹⁷ GOMBRICH, E. H. (1960) *Arte e ilusión*. Londres: Ed. Phaidon Press Limited (ed. 2002). p. 170.

¹⁸ BARENBLIT, F. & MORAZA J.L. (2001) *Ironía* [Catálogo]. San Sebastián y Barcelona: Koldo Mitxelena Kulturunea & Fundación Joan Miró. p. 84: La interacción entre el artista y el espectador de la que habla Ferrán Barenblit se refiere a la ironía ya que, para que se produzca, está implícito un diálogo que sea entendido y comprendido en un marco social determinado.

¹⁹ GOMBRICH, E. H. (1960) *Arte e ilusión*. pp. 154-155; 170: Apolonio de Tiana, narrada por Filostrato.

²⁰ GOMBRICH, E. H. (1960) *Arte e ilusión*. p. 155: “Y por esta razón yo diría que todos los que miran obras de pintura y dibujo tienen que poseer la facultad imitativa, y que nadie sería capaz de entender el caballo o el toro pintado si no supiera el parecido de esas criaturas”.

reconocer en ellas cosas o imágenes que nos encontramos almacenadas en la mente. El interpretar una mancha (...) supone algún acto de clasificación perceptiva”.²¹

Dependiendo entonces de las diferencias simbólicas o perceptivas propias de cada individuo –siempre dentro del territorio común en el que se generan las imágenes y ficciones-, el espectador construye y entiende la imagen de una forma particular y personal. Michael Craig-Martin también defiende que la construcción de la imagen depende de una “cualidad del espectador y no tanto de la imagen”.²² Craig-Martin saca partido de esta circunstancia en sus obras y busca experimentar con la representación de elementos tanto de forma física como mental: evocando imágenes a través de la apelación directa al archivo mental individual y cuestionando la presencia de la propia imagen y la presencia de lo representado.²³ En *Inhale/Exhale* (2002) (fig. 1) el artista relaciona una serie de objetos cotidianos que habitualmente resultan independientes entre sí. Al representarlos en una composición única, jugando con las escalas y los colores de cada elemento, nos propone una nueva lectura en la que debemos descifrar e interpretar los objetos que conocemos a través de “la observación, la visión, la memoria, la interpretación y la experiencia”.²⁴

El artista idea y desarrolla ficciones partiendo de un lugar común y reformulando lo ya conocido para ofrecer al espectador nuevas y posibles formas de organizar y percibir el mundo. Su generación y repetición da lugar a la creencia y legitimación de las mismas y por lo tanto su asimilación en la realidad.

²¹ GOMBRICH, E. H. (1960) *Arte e ilusión*. p. 155.

²² CRAIG-MARTIN, M. (2000) *Michael Craig-Martin*. p. 92.

²³ CRAIG-MARTIN, M. (2000) *Michael Craig-Martin*. pp. 65-66.

²⁴ CRAIG-MARTIN, M. (2000) *Michael Craig-Martin*. p. 28.



Fig. 1. Michael Craig-Martin, *Inhale/Exhale*, (2002). Gagosian Gallery. Acrílico sobre lienzo, 307,3 x 370,8 cm.

1.3. Realidad y apariencia

¿Pero qué es la realidad? El ser humano necesita tener como referencia una verdad universal que se le permita actuar en función a ella: una serie de certezas incuestionables en torno a las que se desarrolla el mundo. Para Goodman, las versiones verdaderas o reales son aquellas que “no violan ninguna creencia que nos sea irrenunciable ni quebranta ninguno de los preceptos o de las pautas normativas que le van asociadas”.²⁵ Estos convencionalismos universales son necesarios para que exista una coherencia al habitar el mundo. Joan Fontcuberta señala que estos acuerdos de verdad se establecen siguiendo procesos de lógica que

²⁵ GOODMAN, N. (1978) *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Ed. La balsa de la Medusa (ed. 1990). p. 37.

estadísticamente funcionan –proponiendo como ejemplo el teorema del pato²⁶-, para contribuir y facilitar la creación de “rutinas de lectura de la realidad”.²⁷ La construcción de la realidad, entonces, se produce a través de la constitución de convencionalismos o simulacros que predefinimos en comunidad. Anton Zeilinger, citado en el artículo de Chus Martínez²⁸, coincide con esta definición. Cuando es cuestionado acerca de qué es la realidad, el científico responde “aquello sobre lo que nos podemos poner de acuerdo”. Chus Martínez complementa esta respuesta considerando que es “la función de artistas y científicos el crear otras formas de conectividad entre mundos que aparentemente no tienen nada en común (...) tratando de aportar formulaciones distintas a eso que denominamos realidad”. El colectivo social se mueve y se desarrolla a través de una realidad común, que como consideraba Zeilinger, es aquello sobre lo que nos ponemos de acuerdo. Pero esta realidad se transforma a través de las nuevas proposiciones que formulan tanto los científicos como los artistas, aportando nuevas creaciones que se suman a nuestras percepciones aumentando nuestra conformación de la realidad. La artista Aleksandra Mir²⁹ defiende que, ejerciendo como tal, es necesario contribuir en la creación de narrativas que se inscriben en el mundo y que influyen en nuestra manera de vivir y la forma en que nos percibimos como individuos.³⁰ Para Nelson Goodman, la

²⁶ FONTCUBERTA, J. (1997) *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili (ed. 2011). p. 85: Teorema del pato: “si nos encontramos frente a un animal que parece un pato, que tiene plumas como un pato, que nada como un pato, y que hace <<cuac-cuac>> como un pato, entonces lo más probable es que, no le demos más vueltas, nos encontremos delante de un pato”.

²⁷ FONTCUBERTA, J. (1997) *El beso de Judas: fotografía y verdad*. p. 85.

²⁸ MARTÍNEZ, C. (2010) *Felicidad clandestina: ¿qué queremos decir con investigación artística?* Barcelona: INDEX 0, MACBA.

²⁹ BADÍA, M. (2010) Aleksandra Mir: sobre la inutilidad. En ARLANDIS, D. & MARROQUÍ, J. (2010) *Cosas que sólo un artista puede hacer*. Vigo: MARCO y MEIAC.

³⁰ BADÍA, M. en ARLANDIS, D., & MARROQUÍ, J. (2010) *Cosas que sólo un artista puede hacer*. p. 115.

realidad común –el mundo-, a pesar de las aportaciones artísticas y científicas, se define de la siguiente manera:

Para el hombre de la calle la mayoría de las versiones que suministran la ciencia, el arte o la percepción difieren de formas distintas del mundo familiar del que él se sirve y que él mismo ha construido (...) a partir de diversos fragmentos de las tradiciones científica y artística y desde su propia lucha por la supervivencia. Ciertamente este es el mundo que suele darse por real, pues la realidad de un mundo, al igual que acontece con el realismo de una pintura, es en gran medida una cuestión de hábitos.³¹

Ruth Waller trata en su investigación artística³² cómo las ficciones propuestas en las pinturas son consideradas modelos de revelación al espectador. Esto es, cuando un artista propone una ficción al espectador, le ofrece una nueva perspectiva, una percepción distinta a las ya conocidas y una forma de ampliar su realidad a través de una creación artística. Nelson Goodman considera que los resultados ficcionales propios de las obras literarias y artísticas participan directamente en la generación de mundos reales³³: las alegorías propias de la ficción nos proponen nuevos hechos o situaciones y nos permiten conectar conceptos para introducirlos como parte de nuestro mundo. Pero lejos de desasociar la realidad de la ficción, Goodman considera la posibilidad de reconocer todas las versiones o ficciones producidas en una realidad o mundo concreto como versiones distintas que subyacen a un mundo neutral.³⁴ Por lo tanto, es preciso dejar de considerar las ficciones como algo falso o no real, ya que se trata de nuevas realidades creadas en el seno de una realidad neutral mayor que contiene ésta y todas las ficciones generadas en tal contexto. Asumimos

³¹ GOODMAN, N. (1978) *Maneras de hacer mundos*. p. 41.

³² ELKINS, J. (2009) *Artists with PhDs. On the New Doctoral Degree in Studio Art*. Washington DC: New Academia Publishing. p.216.

³³ GOODMAN, N. (1978) *Maneras de hacer mundos*. p. 142.

³⁴ GOODMAN, N. (1978) *Maneras de hacer mundos*. p. 40.

pues la existencia y convivencia de realidad y ficción como elementos legítimos para construir nuestros propios mundos.

Sin embargo, más allá de la ampliación del mundo, las ficciones, como las apariencias para Baudrillard³⁵, sirven para luchar contra la rutina de lo real y tratan de eliminar el sentido originario de lo que conocemos. Esta pérdida de significado o introducción del juego a lo que normalmente está estipulado y regido por unas pautas concretas, es lo que hace atractivas y seductoras a las apariencias. Incluso el hecho de cuestionar la realidad es materia propia de las mismas. Sucede esto con el trompe-l'oeil o trampantojo. La representación increíblemente veraz mediante un juego de perspectivas e hiperrealidad técnica no hacen sino evidenciar la impostura de lo que creemos real. Baudrillard atribuye al trompe-l'oeil la capacidad de “sembrar la duda sobre la realidad (...) a través del exceso de apariencias de lo real”.³⁶ El disfrute de estas obras radica en descubrir que no forman parte de la realidad, como habíamos previsto en un primer momento: la sorpresa propia de la ilusión.³⁷

Joan Fontcuberta juega con la representación de la realidad alterada, generando ficciones inverosímiles que en un inicio se consideran reales por la credibilidad que implica, supuestamente, la fotografía. Generalmente, la fotografía se asocia a la evidencia, a la representación de la realidad y a la objetividad.³⁸ Siendo este hecho aceptado por la mayoría de la sociedad, Fontcuberta aprovecha para tender trampas de percepción al espectador, que debe discernir entre la realidad o la apariencia ante la imagen fotográfica que se le presenta³⁹. Sucede esto en la serie de fotografías que

³⁵ BAUDRILLARD, J. (1981) *De la seducción*. Madrid: Ed. Cátedra. p. 56.

³⁶ BAUDRILLARD, J. (1981) *De la seducción*. p. 64.

³⁷ BAUDRILLARD, J. (1977) El trompe-l'oeil. En: BAUDRILLARD, J. & CALABRESE, O. (2014) *El trompe-l'oeil*. Madrid: Ed. Casimiro. p. 32.

³⁸ FONTCUBERTA, J. (1997) *El beso de Judas: fotografía y verdad*. p. 17.

³⁹ FONTCUBERTA, J. (2013) Entrevista para EED (Escuela de Educación Disruptiva) en Espacio Fundación Telefónica Madrid el 14/12/2013. [Fecha de consulta: 29 de junio de 2014]: https://www.youtube.com/watch?v=Rppa_477OO8

constituye *Fauna* (1987) (fig. 2), en la que Fontcuberta propone híbridos de animales ficticios presentados de forma verídica en su hábitat natural. En estos casos, se hace patente el umbral propio de la capacidad crítica del espectador, puesto que, dependiendo del mismo, puede llegar a reconocer que lo que aparentemente es real no es sino una ficción ilusoria.



Fig. 2. Joan Fontcuberta, *Centaurus Neandertalensis* (1987) de la serie *Fauna*. Fotografía.

Este tipo de obras ficcionales, a pesar de saberse falsas o irreales, son consideradas como válidas en términos alegóricos, es decir, son verdades

metafóricas.⁴⁰ Ante la proposición de estas “verdades”, el espectador toma conciencia y se posiciona asumiendo posturas diferentes: indignarse, considerando tal propuesta una tomadura de pelo o ceder ante la obra tratando de interpretarla. Bourdieu es partidario de disfrutar del placer literario o ficcional y cita a Mallarmé para explicarlo:

Sabemos, cautivos de una fórmula absoluta que, ciertamente, sólo es lo que es. Alejar no obstante en el acto, con algún pretexto, el engaño, acusaría a nuestra inconsecuencia, negando el placer que queremos disfrutar: pues este “más allá” es su agente, y su motor diría yo si no me resistiera a efectuar, en público, el desmontaje impío de la ficción y consecuentemente del mecanismo literario, para presentar la prueba principal o nada. Pero, venero cómo, a través de un engaño, se proyecta, ¡a alguna elevación prohibida y fulminante! Nos falta conciencia de lo que allá arriba estalla.

Para qué sirve eso –

Para un juego⁴¹

Por lo tanto es el espectador el que determina cómo enfrentarse a la ficción: negarla en cuanto a enunciados falsos o bien aceptarla asumiéndola como parte de su realidad.

1.4. El lugar de la ficción: su valor en el contexto artístico

La ficción, como he comentado anteriormente, se concibe como la proposición de una asociación de ideas que formulan hechos inventados y que no se consideran como “reales”. ¿Qué lugar ocupa la ideación de estas ficciones dentro del sistema utilitarista y capitalista que nos gobierna? El hecho de generar conceptos “falsos” o “irreales”, como se consideran las

⁴⁰ GOODMAN, N. (1978) *Maneras de hacer mundos*. p. 39.

⁴¹ BOURDIEU, P. (1992) *Las reglas del arte*. p. 406: El texto citado pertenece a: S. Mallarmé, “La música y las letras” (Euvres complètes, ed. de H. Mondor y G. Jean-Aubry, París, Gallimard, col “Bibliothèque de la Pléiade” (1970) p. 647.

ficciones, puede ser contradictorio o contraproducente dentro de un sistema en el que el beneficio económico y el auge empresarial impera sobre lo demás.

Judith Siegmund⁴² aborda el empleo de la creatividad –capacidad característica en el ámbito artístico y literario e imprescindible en la elaboración de ficciones- en diferentes contextos económicos y sociales atendiendo a sus posibles utilidades. Así, reconoce que la creatividad está siendo valorada últimamente dentro del ámbito empresarial en cuanto a que supone un recurso necesario para la resolución de problemas. La creatividad, en este caso, “debe estar al servicio de una forma domesticada del aumento de la eficiencia y el beneficio económico”. Es decir, la creatividad es adaptada a las estrategias empresariales limitándose a sus requerimientos con fines meramente utilitarios y económicos.

Por otro lado, y dentro del ámbito científico, Cristina Pujades⁴³ defiende el uso de la intuición dentro de la metodología de investigación científica como complemento a los objetivos prefijados propios de la investigación. La intuición y la creatividad están ligadas en cuanto a que suponen recursos clave a la hora de enfrentarnos a un problema concreto dentro de la investigación: el hecho de elegir entre diversas opciones que derivarán en diferentes resultados basándonos en la intuición; o tomar una decisión alternativa a las existentes a través de la creatividad, puede ser decisivo en la resolución de un problema de ámbito científico. Por lo tanto, estas capacidades propias del ámbito artístico tendrían cabida en otros campos del conocimiento.

⁴² SIEGMUND, J. (2011) *¿Saber versus creatividad? Sobre las modalidades de descripción del arte y su relación con los contextos económicos y sociales*. [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2014]: <http://eipcp.net/transversal/0311/siegmund/es>

⁴³ PUJADES, C. (s.f.). Entrevista para GridSpinoza.net. [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2014]: <http://www.gridspinoza.net/mediabase/856>

Siegmund continúa con el análisis del empleo de la creatividad en relación a la producción de saber. Ésta defiende que el uso del arte fuera del ámbito artístico sólo es eficaz si se “emplea de forma subversiva a través de estructuras experienciales y perceptivas de extrañeza o alteridad”, que inquieta al espectador mediante la figura mental –o conciencia mental, a través de la imaginación, según Sartre-.

Los griegos decían que el asombro es el principio del conocimiento, y si dejamos de asombrarnos corremos el riesgo de dejar de conocer.⁴⁴

Dentro del ámbito artístico su concepción del arte en tanto que producción de saber se basa en “la creación de modalidades concretas distintivas de aproximación al mundo, a sus contextos y a sus objetos”.⁴⁵ Una aproximación similar a la de Chus Martínez al considerar el papel del artista como la aportación de conexiones conceptuales y formulaciones distintas dentro de la realidad existente: proporcionar un desplazamiento del énfasis en lo que nos viene dado y, como también consideraba Ruth Waller, proponer una revelación al espectador. Siegmund emplea también el término revelación en la definición de arte como producción del saber:

(...) ello solo puede significar que algo oculto se ha revelado, que algo que había pasado desapercibido accede a un lugar central, y no que algo es creado, en un sentido vanguardista.⁴⁶

Las capacidades propias del ámbito artístico como la creatividad, la imaginación o la creación de ficciones tienen cabida en otras disciplinas de forma complementaria. Sin embargo, es en el propio medio artístico donde estas capacidades gozan de completa libertad para proceder a la creación y formulación de nuevas concepciones de la realidad. Aurora Fernández

⁴⁴ GOMBRICH, E. H. (1960) *Arte e ilusión*. p. 7.

⁴⁵ SIEGMUND, J. (2011) *¿Saber versus creatividad?*

⁴⁶ SIEGMUND, J. (2011) *¿Saber versus creatividad?*

Polanco defiende que en este sistema regularizado y justificado por el poder, la experiencia estética es la condición que nos permite “escapar del tiempo del capital, imaginar otros mundos posibles”.⁴⁷ La generación de ficciones dentro del campo del arte puede llegar a funcionar como resistencia ante el sistema capitalista, incidiendo en lo político⁴⁸, o como modelo que posibilita nuevas formas de construir el mundo. Las obras de estas características proponen una realidad alternativa ajena a las leyes que rigen de forma cotidiana el contexto en el que vivimos. Propone un hecho nuevo o diferente que sólo tiene cabida dentro del ámbito artístico, ya que no sería autorizado, en parte por su carencia utilitarista o de generación de capital económico, dentro del sistema en el que vivimos.

Tania Bruguera aboga por el tipo de arte que interviene directamente en la vida de la gente y se instaura formando parte de ella.⁴⁹ La artista denomina este tipo de prácticas artísticas como Arte Útil, y lo define de la siguiente manera:

El sentido del Arte Útil es imaginar, crear, desarrollar e implementar algo que, creado desde la práctica artística, brinde a la gente un resultado claramente beneficioso. Esto es arte porque es la elaboración de una propuesta que no existe todavía en el mundo real y porque es hecho con la esperanza y la creencia en que algo puede hacerse de un modo mejor, incluso cuando las condiciones no estén aún allí para que así ocurra. El arte es el espacio a partir del cual uno se comporta como si existieran las condiciones para que ocurran las cosas que uno quiere que ocurran y como si todos estuvieran de acuerdo sobre lo que proponemos, aunque eso todavía no sea así, es vivir el futuro en el presente. El arte es también hacer creer,

⁴⁷ FERNÁNDEZ POLANCO, A. en VV.AA. (2012) *Lecturas para un espectador inquieto*. Anexo, pp. 42-43.

⁴⁸ MARTÍNEZ, P. en VV.AA. (2012) *Lecturas para un espectador inquieto*. p. 177.

⁴⁹ BRUGUERA, T. (2012) Reflexiones sobre el Arte Útil. En VV. AA. (2012) *Lecturas para un espectador inquieto* (pp. 194-197). p. 195.

aunque sepamos que no tememos mucho más que la creencia misma. El arte es ir practicando el futuro.⁵⁰

El arte, entonces, puede llegar a influir en el comportamiento o formas de habitar propias de cada individuo. De Certeau⁵¹ considera que este posicionamiento de resistencia debe ser tomado desde la perspectiva del propio ciudadano que, como consumidor, “se convierte en ser activo y productor de nuevos significados y conocimientos”.⁵² Como tal, cada individuo ejerce su propia libertad “estableciendo sus propias reglas, independientemente de que estas produzcan capital económico”.⁵³

En la medida en que estas obras no revierten en el caudal del capital económico, son consideradas como aportaciones simbólicas que proporcionan valores diferentes al espectador según sus propias interpretaciones. El valor en este caso, y no reconociendo la plusvalía económica que pudiera producir la obra dentro del circuito comercial artístico, responde a las atribuciones, concepciones o estímulos personales adquiridos mediante la experiencia estética propiciada por la obra.

1.5. La ficción en la investigación artística

¿Qué interés suscita o aporta la generación de ficciones dentro de la investigación artística?

Julian Klein, en su artículo *What is artistic research?*⁵⁴ plantea la definición de investigación según la UNESCO: "cualquier actividad sistemática y creativa realizada con el fin de aumentar el caudal o capital de

⁵⁰ BRUGUERA, T. en VV.AA. (2012) *Lecturas para un espectador inquieto*. p. 194.

⁵¹ ALONSO, B. et al. (2013) *Hacer en lo cotidiano*. pp. 33-36.

⁵² ALONSO, B. et al. (2013) *Hacer en lo cotidiano*. p. 34.

⁵³ ALONSO, B. et al. (2013) *Hacer en lo cotidiano*. p. 36.

⁵⁴ KLEIN, J. (2010) *What is artistic research?*. Berlin: Brandenburgische Akademie der Wissenschaften.

conocimientos, incluido el conocimiento del hombre, la cultura y la sociedad, y el uso de estos conocimientos para concebir nuevas aplicaciones."⁵⁵

Según esta explicación, podemos relacionar el desarrollo de la ficción como procedimiento legítimo dentro de la investigación artística, atendiendo a las definiciones anteriormente citadas en cuanto a los valores atribuidos a la ficción y a la producción de saber mediante la relación entre conceptos dispares. A través de la ficción se formulan cuestiones que tratan de ser resueltas a partir de la asociación de diferentes términos, produciendo de tal manera, la generación de conocimiento. Nelson Goodman plantea el funcionamiento de la ficción de la siguiente forma:

La ficción opera en los mundos reales de manera muy similar a como lo hace la no-ficción. Tanto Cervantes, como el Bosco y Goya (...) parten de mundos familiares, los deshacen, los rehacen y vuelven a partir de ellos, y reformulan, así, esos mundos de diversas maneras, a veces notables y a veces recónditas, pero que acaban por ser reconocibles.⁵⁶

El planteamiento de la ficción en la investigación artística es necesario en cuanto a la formulación de cuestiones que ayuden al desarrollo y generación de conocimiento. Este conocimiento tiene lugar a través de principios de asociación de ideas, que proponen nuevas realidades e inducen a la reflexión de las mismas.

⁵⁵ OCDE Glosario de términos estadísticos (2008).

⁵⁶ GOODMAN, N. (1978) *Maneras de hacer mundos*. p. 144.

2. LA FE DEL ESPECTADOR EN LA FICCIÓN

2. La fe del espectador en la ficción

En la era de la incredulidad... corresponde al poeta proporcionar, en su medida y estilo, la satisfacción de creer.⁵⁷

Cuando Wallace Stevens afirma que la función del poeta –entendido también como artista- es hacer creer al espectador, se refiere a la capacidad de crear ficciones que ofrezcan posibilidades nuevas al espectador en las que poder creer, una ampliación de experiencias que no suelen producirse en otros campos que no sean los propios artísticos –como las artes plásticas, la literatura o la música-.

La fe del espectador consiste en conceder la oportunidad de que algo ocurra a pesar de que es improbable o imposible. El espectador sabe que es un hecho falso, una ficción que el artista propone y que supera el umbral de “la realidad” desde el sentido común del individuo. Pero sucede un acto de complicidad entre el espectador y el artista, y es el conocimiento subyacente de ambos de que es una treta, una invención. El artista considera y da por hecho que el espectador se dará cuenta del engaño, pero aun así lo propone para activar su sentido crítico y jugar con él. El espectador puede hacer dos cosas: desechar la obra como anécdota dentro de la exposición y pasar a la siguiente pieza; o ceder por un instante y creer realmente que esa ficción es real para que la obra suceda, aliándose con la artista. Es una cuestión de fe en la obra de arte la que permite que ésta exista: creer en la obra implica irremediabilmente la existencia de la obra como tal, creer en ella es crearla.

Pero, ¿cómo se plantean este tipo de obras? ¿Cómo se formalizan? ¿Cuál es la intencionalidad del artista? ¿Cómo se legitiman estas obras? ¿Quiénes son las figuras que participan en este proceso y cómo se desarrolla? ¿Cuáles son las posibles reacciones del espectador? ¿Qué se espera de él en el momento de enfrentarse a una obra de este tipo? ¿Y qué espera el

⁵⁷ STEVENS, W. en FORD, R. (2012) *Flores en las grietas*. p. 188.

espectador encontrar? ¿Cómo se desarrolla el proceso de credibilidad o de fe del espectador en la obra?

2.1. El circuito artístico

Cuando Antoni Muntadas interviene públicamente sobre las fachadas de instituciones artísticas advirtiéndolo: “Atención: la percepción requiere participación”, lo que consigue es evidenciar todos los participantes implicados en la existencia del hecho artístico. La obra *On Translation: Warning* (1999-...) (fig. 3) se expone enmarcada en las fachadas de diferentes museos y centros artísticos del mundo, situación y contexto que legitima como arte tal advertencia. Muntadas, como artista, propone una cuestión que apela directamente al estado contemplativo del espectador y le involucra señalando la necesidad de su predisposición activa como observador. Entran en escena entonces cuatro elementos principales: la obra, el artista, la institución y el espectador.

El circuito artístico está compuesto por una serie de figuras que intervienen en el proceso de creación y ampliación de los fondos culturales o artísticos propios de la sociedad en la que se inscribe. Los diferentes integrantes cumplen diversas funciones:

- El **artista** idea y formaliza la **obra**, dotándola de un discurso y una intencionalidad concreta.
- La **institución artística** acoge y legitima las obras y desarrolla diversas actividades y proyectos en torno a la investigación y la divulgación dentro del ámbito artístico. Entre las instituciones se incluyen museos, centros de arte, centros sociales y culturales, galerías y espacios culturales alternativos. Los profesionales que participan en las instituciones, además de los artistas, son los gestores culturales, mediadores, comisarios, críticos, historiadores, editores y coleccionistas, entre otras figuras, que promueven las prácticas artísticas contemporáneas y las contextualizan como parte de la esfera cultural.

- El **espectador**, cuyo carácter y predisposición se manifiesta de diferentes formas, asume el papel de receptor: es el que interpreta y atribuye valor a la obra que se le presenta.



Fig. 3. Antoni Muntadas, *On Translation: Warning* (1999-...) Museum am Ostwall Dortmund, Alemania (2003).

La función y propiedades de estas figuras serán definidas en cuatro términos generales: el artista, la obra, la institución artística y el espectador. Estos conceptos, entendidos en el contexto concreto del tipo de obras que requieren la implicación y complicidad del espectador, una vez definidos, serán interconectados según las relaciones que existen entre ellos dentro de este proceso.

2.1.1. Artista

La artista Dora García en el artículo *¿Pato o conejo?* plantea dos tipos de artistas: los artistas del exceso que deben “hacer algo que el gran público no pueda hacer: lo que el artista hace debe ser más grande, más alto, más largo, durar más, demostrar un virtuosismo extraordinario y contener miles de horas de trabajo”; y, por otro lado, los artistas que “requieren un cierto esfuerzo” al enfrentarse a sus obras.⁵⁸ En esta investigación, la atención se centrará en este segundo grupo o tipo de artistas con los que, para disfrutar de sus obras, es necesario hacer un esfuerzo de complicidad con ellos.

El perfil de artista que interesa analizar en esta investigación es aquel que plantea obras que mantienen la incertidumbre en todo momento y no revelan una verdad absoluta, sino que es el espectador el que decide si es real o no. En este tipo de obras cabe destacar la importancia de la voluntad⁵⁹ e intencionalidad del artista, que busca que su obra se haga efectiva mediante una alianza con el espectador. Gracias a esta asociación artista-espectador, el artista puede formular todo tipo de propuestas por muy inverosímiles que parezcan. Richard Ford valora la capacidad del artista al exponer ficciones

⁵⁸ GARCÍA, D. (2012) *¿Pato o conejo?* En: VV.AA. (2012) *Lecturas para un espectador inquieto* (pp. 70-76). p. 71-73.

⁵⁹ ARLANDIS, D. (2010) Introducción. En ARLANDIS, D. & MARROQUÍ, J. (2010) *Cosas que sólo un artista puede hacer*. p. 35: “Uno de los aspectos más importantes (...) reside en la voluntad, en la decisión que toma el artista de hacer lo que a decidido hacer, cueste lo que cueste e independientemente de lo absurdo que sea movilizar esos esfuerzos para un resultado tan ínfimo”.

imposibles: “a menudo hacen (...) cosas que sabemos que en realidad no se pueden hacer, pero consiguen que las aceptemos”.⁶⁰

El artista debe decidir cual es el objetivo o el hecho que quiere que creamos, de qué forma contribuir a las narrativas ficticias del mundo. Una vez formuladas, juega con la incertidumbre y deja en suspenso⁶¹ el sentido final de la obra, que debe completar el espectador. Según Juan Luis Moraza, “el artista reconoce la incertidumbre y sugiere una posibilidad incierta capaz de acomodarse a ella”.⁶² Por lo tanto la obra se considera inconclusa mientras no exista un espectador aportando un sentido personal basado en su propia experiencia. Esto sucede en la obra de Robert Barry *All the things I know but of which I am not at the moment thinking*⁶³ (1969) (fig. 4). Barry evoca de forma inmediata la reflexión sobre los conocimientos propios de cada espectador, de forma que la conclusión de la obra es siempre particular y diferente de las demás.

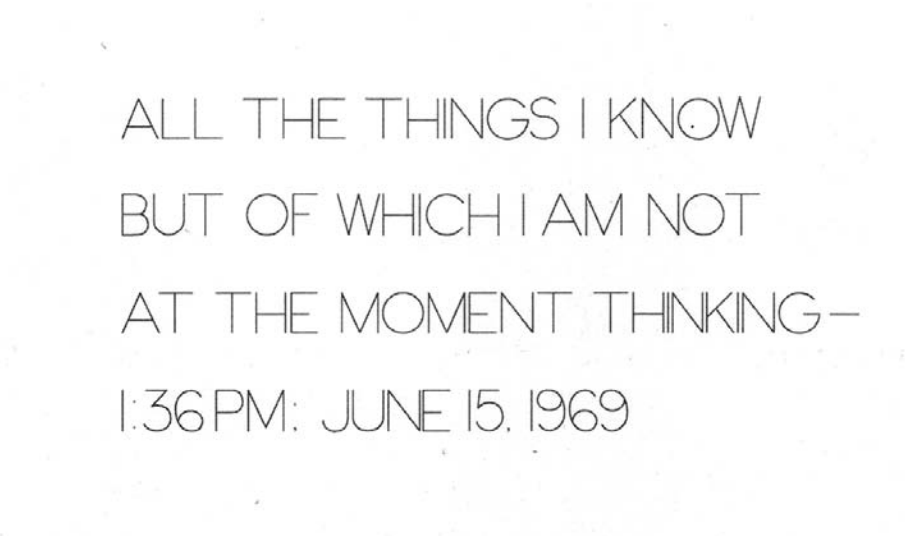


Fig. 4. Robert Barry, *All the things I know but of which I am not at the moment thinking* (1969).

⁶⁰ FORD, R. (2012) *Flores en las grietas*. p. 81.

⁶¹ BAUDRILLARD, J. (1981) *De la seducción*. p. 104.

⁶² BARENBLIT, F. & MORAZA, J.L. (2001) *Ironía*. p. 66.

⁶³ *All the things I know but of which I am not at the moment thinking*: Todas las cosas que conozco pero sobre las que no estoy pensando en este momento.

Estos artistas saben que, a pesar del esfuerzo invertido en la elaboración de la obra⁶⁴, se enfrentan a un posible fracaso en la medida en que el espectador no acceda a involucrarse en la obra, pero es un riesgo que deben asumir. Pero, ¿por qué hacerlo entonces? ¿por qué idear y realizar este tipo de obras que son efímeras en tanto a que se formalizan sólo cuando el espectador las interpreta? Esta pregunta fue contestada por Christo y Jeanne-Claude: “No hay que buscar un significado oculto. Nuestras creaciones son simplemente obras de arte que nos apetece hacer. No tienen mensaje. Simplemente son”.⁶⁵

Ante esta respuesta cabe considerar la libertad propia de los artistas, a los que la sociedad les concede ciertas licencias para actuar y hacer cosas que en otros contextos estarían prohibidas o se dudaría de la cordura del autor.⁶⁶ En relación a esta libertad, el artista Julien Berthier plantea su práctica artística considerando que “nadie espera que el arte salve al mundo” y por esa ausencia de “responsabilidad” idea sus obras desde la libertad de hacer, detectando problemas en la realidad y buscando soluciones, en ocasiones absurdas, mediante la ficción intentando cambiar nuestra visión de las cosas⁶⁷.

El artista, por lo tanto, se encarga de concebir y desarrollar las obras que finalmente completará el espectador. Aporta la intencionalidad de interacción y las infinitas posibilidades y lecturas que el público le atribuya.

⁶⁴ ARLANDIS, D. (2010) Introducción. En ARLANDIS, D. & MARROQUÍ, J. (2010) *Cosas que sólo un artista puede hacer*. p. 15.

⁶⁵ CELIS, B. (2009, 25 de julio) Dos cabezas y una utopía [Reportaje, entrevista] Babelia, *El País*. Versión web [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2014]: http://elpais.com/diario/2009/07/25/babelia/1248476767_850215.html

⁶⁶ ARLANDIS, D. (2010) Introducción. En ARLANDIS, D. & MARROQUÍ, J. (2010) *Cosas que sólo un artista puede hacer*. pp. 16; 38.

⁶⁷ BADÍA, M. (2010) Julien Berthier: soluciones a medida. En ARLANDIS, D. & MARROQUÍ, J. (2010) *Cosas que sólo un artista puede hacer*. p. 85.

2.1.2. Obra de arte

¿Cuándo una obra u objeto puede considerarse una obra de arte? Para Nelson Goodman, una obra se considera o se convierte en arte sólo cuando ejerce una función simbólica. Es decir, cuando se destacan en el discurso de un contexto artístico concreto cualidades de un objeto que generalmente, en su estar cotidiano, pasan desapercibidas.⁶⁸ El artista crea su obra atribuyendo diversas funciones simbólicas a una serie de objetos o situaciones que en el contexto de la institución artística se entienden como obras de arte. En las obras que requieren la fe del espectador, que tratan de convertir al observador contemplativo en un sujeto activo, la función simbólica toma relevancia frente a la formalización física de la obra de arte. Estas obras inducen a imaginar las ficciones ideadas por el artista y a darles sentido desde la experiencia personal. Cuando Harald Szeemann planteó la exposición *When Attitudes Become Form*⁶⁹, decidió que el elemento o tema en el que se centraba el discurso del comisariado fueran las conductas y gestos nimios propios de los artistas. Como artista participante, Lawrence Weiner, que extrajo un metro cuadrado de la pared bajo el título *Removal to*

⁶⁸ GOODMAN, N. (1978) *Maneras de hacer mundos*. p. 99: Goodman considera que la función simbólica actúa como arte cuando responde a una teoría general estética formada por cinco símbolos: 1) densidad sintáctica: la mínima diferencia entre determinados aspectos constituye una diferencia entre símbolos; 2) densidad semántica: asociación de símbolos a aquellas cosas que se diferencian de acuerdo a las mínimas diferencias en ciertos aspectos; 3) plenitud relativa: cuando los aspectos de un símbolo son significativos; 4) ejemplificación: según la cual un símbolo funciona como muestra de las propiedades que posee literal o metafóricamente; 5) referencia múltiple y compleja: representa una serie de funciones integradas entre sí y en interacción. La obra artística se consolida como tal en la medida en que la obra u objeto artístico contenga el mayor número de símbolos enumerados, pero no requiere contenerlos todos.

⁶⁹ ULRICH OBRIST, H. (2009, 16 de octubre) *When Attitudes Become Form* de Harald Szeemann [Artículo, entrevista] *El Cultural*, *El Mundo*. Versión web [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2014]:

http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/26005/When_Attitudes_Become_Form_de_Harald_Szeemann

*the lathing or support Wall of plaster or wallboard from a Wall*⁷⁰ (1968) (fig. 5), celebraba las posibilidades de producción dentro de esta exposición: “fue un momento de gran intensidad y libertad, en el que podía producir una obra o simplemente imaginarla”⁷¹.



Fig. 5. Lawrence Weiner, *Removal to the lathing or support Wall of plaster or wallboard from a Wall* (1968). 1x1 m. (36"x36"). En la exposición *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle de Berna (1969).

La opción de construir una obra únicamente con un enunciado que proyectaría la ficción en la mente del espectador no sólo la exime de su formalización física, sino que supone una infinidad de posibles

⁷⁰ *Removal to the lathing or support Wall of plaster or wallboard from a Wall*: La eliminación de el enlistonado o soporte de pared de escayola o paneles de yeso de una pared.

⁷¹ SZEEMAN, H. & ULRICH OBRIST, H. (1995) *Mind Over Matter*. En: ULRICH OBRIST, H. (2009) *Breve historia del comisariado* (pp. 89-112). Madrid: Ed. Exit Publicaciones. p. 98.

representaciones que escapan al control del artista. En las obras del creer se aporta una condición o circunstancia en la que es necesario que el espectador imagine la parte inconclusa, un elemento oculto⁷² que no se permite apreciar y que debemos completar mediante una ilusión mental.

Tomando las palabras de Nike Fakiner, estas obras se proponen como “un juego interminable de ambigüedades, de identidades”⁷³ que se reinventan de nuevo por cada espectador. El juego en estas obras se concibe como una suspensión del momento y la realidad en que vivimos para promover un estado de conciencia en el que pueden suceder todos los fenómenos posibles e imposibles que el artista plantea. El desarrollo del juego comienza mediante una proposición hipotética a través de una relación de conceptos. El artista decide y regula su formalización y “facilita la interpretación *mediante* un conjunto de huellas e indicios (...) que permiten formular mentalmente esa hipótesis”⁷⁴. Según Baudrillard, en este estado las leyes no se contemplan y las reglas sólo existen como forma de estructurar el juego, pero son prescindibles y pueden ser transgredidas, basta con dejar de jugar⁷⁵. Cuando el espectador accede a entrar en el juego, lo que sucede durante el mismo se consume conforme el jugador decide volver a la realidad cotidiana y cesa la interpretación de la obra. Es decir, las infinitas posibilidades verídicas o inverosímiles que plantea una obra son consideradas como verdad en tanto que dura el juego.⁷⁶ Una vez terminado, esta verdad puede derrumbarse por fuerza del sentido común o considerarse verdad simbólica o metafóricamente.

⁷² BAUDRILLARD, J. (1981) *De la seducción*. p. 75.

⁷³ FAKINER, N. (2012) *Objetos Nómadas*. En: VV.AA. (2012) *Lecturas para un espectador inquieto*. (pp. 136-145). p. 144.

⁷⁴ CALABRESE, O. (2011) El trompe-l'oeil: ¿"engaño de los ojos"? En: BAUDRILLARD, J. & CALABRESE, O. (2014) *El trompe-l'oeil*. p. 53.

⁷⁵ BAUDRILLARD, J. (1981) *De la seducción*. p. 126.

⁷⁶ BAUDRILLARD, J. (1981) *De la seducción*. p. 129: “La ecuación del juego siempre se resuelve perfectamente, el destino del se consuma cada vez sin dejar huellas (en lo que difiere del inconsciente).”

2.1.3. Institución artística

La institución artística es el medio que acoge y legitima las obras erigiéndolas como arte. Ferrán Barenblit, director del Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) de Móstoles, considera que el museo constituye una “plataforma que permite exponer la realidad a múltiples subjetividades para discutir el porqué de su ordenamiento y sus contradicciones” y contribuye a fomentar el diálogo que trata de analizar la realidad y el espacio político y social compartido.⁷⁷ La institución artística ofrece y contiene aquello que la sociedad considera como arte y se concibe como un lugar abierto y común por el que el espectador puede transitar libremente tratando de saciar sus inquietudes artísticas. Jean Leering, director del Stedelijk van Abbemuseum de Eindhoven de 1964 a 1973, y comisario en Documenta 4 de Kassel, trataba de encontrar formas de acercar al público a la institución artística a la que, de alguna forma, se le atribuía y atribuye un carácter sacrílego por considerarse el templo del arte. Leering pretendía conectar el arte con los intereses de la gente corriente⁷⁸, de forma que el museo y lo que allí se encontraba resultase un reclamo social apetecible. La institución artística debe preocuparse por promover actividades y exposiciones que atraigan y estimulen a los espectadores, debe buscar su público⁷⁹ y trabajar y evolucionar por, para y en torno a ellos.⁸⁰ Johannes Cladders, comisario en Documenta 5 de Kassel y director del Städtisches Museum Abteiber de Mönchengladbach entre 1967 y 1985, defendía que la solución a esto residía en la mediación y consideraba que el museo no debía solamente preservar las obras de arte ya legitimadas, sino reinventarse

⁷⁷ BARENBLIT, F. (2012) Bienvenidos al museo. En: VV.AA. (2012) *Lecturas para un espectador inquieto* (pp. 23-31) p. 23.

⁷⁸ LEERING, J. & ULRICH OBRIST, H. (2002) En: ULRICH OBRIST, H. (2009) *Breve historia del comisariado* (pp. 75-99). p. 86.

⁷⁹ HULTÉN, P. & ULRICH OBRIST, H. (1996) The Hang of It. Museum Director Pontus Hultén. En: ULRICH OBRIST, H. (2009) *Breve historia del comisariado* (pp. 39-59). p. 45.

⁸⁰ BARENBLIT, F. (2012) Bienvenidos al museo. En: VV.AA. (2012) *Lecturas para un espectador inquieto* (pp. 23-31) p. 29.

constantemente, permitir la evolución del arte asumiendo nuevas o diferentes prácticas artísticas en el seno de la institución⁸¹ y, en definitiva, dinamizar la vida del museo para acercarlo a la sociedad.

Las instituciones artísticas contemporáneas se estructuran en edificios acondicionados para la exposición de las obras y se caracterizan por responder al estándar del cubo blanco: un espacio neutral que trata de aislar la obra de cualquier contexto próximo, caracterizado por amplias salas blancas y uniformes, con luz artificial y sin adornos.⁸² Este espacio impersonal debe activarse a través de las obras de arte, siendo posible crear y formular infinitas exposiciones distintas en un mismo lugar. Harald Szeemann⁸³, comisario y director de la Kunsthalle de Berna hasta 1969, definía la exposición contemporánea como un proceso abierto en constante construcción, evolución y transformación. Una exposición debe proponer una serie de cuestiones, abrir una investigación, tratar un tema para el que los artistas aporten diferentes soluciones creando nuevas conexiones que activen la curiosidad e inciten a la reflexión al espectador.

La institución artística se encarga de legitimar y considerar las obras como arte al incluirla en sus fondos y exponerla: este hecho supone su introducción en el circuito artístico. Pero sus labores deben atender no sólo a la gestión y desarrollo de exposiciones, deben prestar atención al público, fomentar los procesos de mediación dentro de la institución para facilitar la comprensión del espectador y divulgar sus prácticas artístico-sociales para atraer al ciudadano común al arte contemporáneo.

⁸¹ CLADDERS, J. & ULRICH OBRIST, H. (1999). En: ULRICH OBRIST, H. (2009) *Breve historia del comisariado* (pp. 61-74). pp. 68-69.

⁸² FERNÁNDEZ POLANCO, A. (2012) Ver a distancia. En: VV.AA. (2012) *Lecturas para un espectador inquieto* (pp. 35-67). p. 38.

⁸³ ULRICH OBRIST, H. (2009, 16 de octubre) When Attitudes Become Form de Harald Szeemann [Artículo, entrevista] *El Cultural*, *El Mundo*. Versión web [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2014]:

http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/26005/When_Attitudes_Become_Form_de_Harald_Szeemann

2.1.4. Espectador

La figura del espectador se concibe inicialmente como aquel individuo que observa a distancia, de forma desinteresada.⁸⁴ Pero este perfil o condición está cambiando en tanto que las obras propuestas en la contemporaneidad requieren más que la mera observación pasiva del individuo. Este cambio en el modo de acercamiento a la obra demanda un tipo concreto de espectador con inquietudes que, según Yayo Aznar y Pablo Martínez, acude al museo en busca de una “experiencia inédita en relación con el arte” y que entiende que las obras propuestas ya no implican la “autoridad como creador absoluto” del artista, sino que promueven un diálogo en el que la participación del espectador es importante en el desarrollo de la obra.⁸⁵ El tipo de público descrito corresponde al perfil del espectador emancipado de Rancière, aquel que cuestiona la oposición entre mirar y actuar.⁸⁶ El espectador emancipado actúa no sólo observando, sino que interpreta y coteja lo que ve con su experiencia anterior y rehace la obra desde su propia perspectiva:

Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otro en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra.”⁸⁷

La artista Eulàlia Valldorsera entiende, como Rancière, que el espectador interpretará la obra con “su propio lenguaje, desde su experiencia y su

⁸⁴ FERNÁNDEZ POLANCO, A. en VV.AA. (2012) *Lecturas para un espectador inquieto*. p. 36.

⁸⁵ AZNAR, Y. & MARTÍNEZ, P. (2012) Presentación. En: VV.AA. (2012) *Lecturas para un espectador inquieto* (pp. 17-21). p. 18.

⁸⁶ RANCIÈRE, J. (2008) *El espectador emancipado*. p. 19.

⁸⁷ RANCIÈRE, J. (2008) *El espectador emancipado*. p. 22.

conocimiento”⁸⁸. Por lo tanto, y según afirma la comisaria norteamericana Anne d’Harnoncourt, sus conocimientos y vivencias personales afectarán directamente a la lectura de la obra en cuestión.⁸⁹ Pero esta implicación personal sucede sólo en el tipo de espectador emancipado, que invierte esfuerzo en la interpretación de la obra.

La emancipación es entonces la división entre dos tipos de espectadores, trazando una frontera que separa a aquellos que actúan de los que sólo miran.⁹⁰ Esta escisión es formulada y analizada por Ferrán Barenblit, en torno al concepto de la ironía -condición en el que la ambigüedad y el suspense son inherentes, así como en las obras del creer-. Barenblit⁹¹ señala la existencia de dos audiencias diferenciadas entre los que aceptan interpretar la obra y los que rehúsan de implicarse en la misma. Esta última clase de público se muestra reticente al no entender las propuestas desde la posición del observador contemplativo, que pretende consumir arte sin tener que hacer un mayor esfuerzo y modificar su postura como observador activo. En estos casos, el espectador es el que decide cómo considerar la obra⁹²: seguir en su condición contemplativa e ignorarla o posicionarse como espectador inquieto para explorar las posibles lecturas que la obra tenga que ofrecerle. El espectador que decide proceder de forma activa debe estar dispuesto a permitir, bajo su propio consentimiento y conocimiento de causa, la suspensión momentánea de su incredulidad y “dejarse engañar” por el artista.

⁸⁸ VALLDOSERA, E. (2012) ¿Cuál debe ser el papel del espectador ante una obra de arte actual? En: VV.AA. (2012) *Lecturas para un espectador inquieto*. Anexo, en pp. 50-51.

⁸⁹ D’HARNONCOURT, A. & ULRICH OBRIST, H. (2006) En: ULRICH OBRIST, H. (2009) *Breve historia del comisariado* (pp. 181-211). Madrid: Ed. Exit Publicaciones. p. 194.

⁹⁰ RANCIÈRE, J. (2008) *El espectador emancipado*. p. 24.

⁹¹ BARENBLIT, F. & MORAZA, J.L. (2001) *Ironía*. p. 32.

⁹² GARCÍA, D. en VV.AA. (2012) *Lecturas para un espectador inquieto*. pp. 73-75.

Laure Prouvost, ganadora del premio Turner 2013⁹³ por su exposición individual *Farfromwords*⁹⁴ en Whitechapel gallery de Londres, exponía una serie de piezas en las que el espectador debía suspender su crédito o capacidad de raciocinio para aceptar la serie de milagros que la artista proponía. En la serie de instalaciones ready-made, la artista presentaba una colección de objetos cotidianos a los que atribuía propiedades extraordinarias mediante enunciados en las cartelas que los acompañaban. Una de las piezas consistía en una naranja con la siguiente leyenda: *Under the skin of this orange the flesh has turned pure gold*⁹⁵ (2013) (fig. 6).



Fig. 6. Laure Prouvost, *Farfromwords* (2013) Instalación en White Chapel Gallery, Londres.

La propuesta de Prouvost es inverosímil porque, según nuestro conocimiento previo, las naranjas en ningún caso pueden convertirse en oro. Pero, puesto que no podemos comprobarlo y el arte nos ayuda a concebir

⁹³ Premio Turner 2013 [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2014]:

<http://www.turnerprize2013.org/>

⁹⁴ *Far from words*: lejos de las palabras.

⁹⁵ *Under the skin of this orange the flesh has turned pure gold*: bajo la piel de esta naranja, la carne se ha vuelto oro puro.

nuevos mundos posibles, cedemos y elegimos creer, bajo una suspensión de nuestra incredulidad, que en realidad tal hecho es verídico.

Por lo tanto el espectador, como receptor final de la obra y en tanto que sujeto emancipado, elige cómo interpretar y asimilar la ficción, siendo él mismo el beneficiario de lo que la obra pueda aportarle en cuanto a valor simbólico o experiencia estética.

2.2. Relación entre los actores del circuito artístico en términos de creencia

Definidas las figuras que intervienen en el circuito artístico, deben conectarse entre sí para precisar la relación que existe entre ellas. Formalizado a modo de esquema (fig. 7), habría un elemento central, **la obra de arte**, en torno a la que giran tres elementos de forma equidistante y que a la vez están relacionados entre sí: el autor o **artista**, la **institución artística** –galerías, museos, centros culturales y artísticos etc.- y el **espectador**.

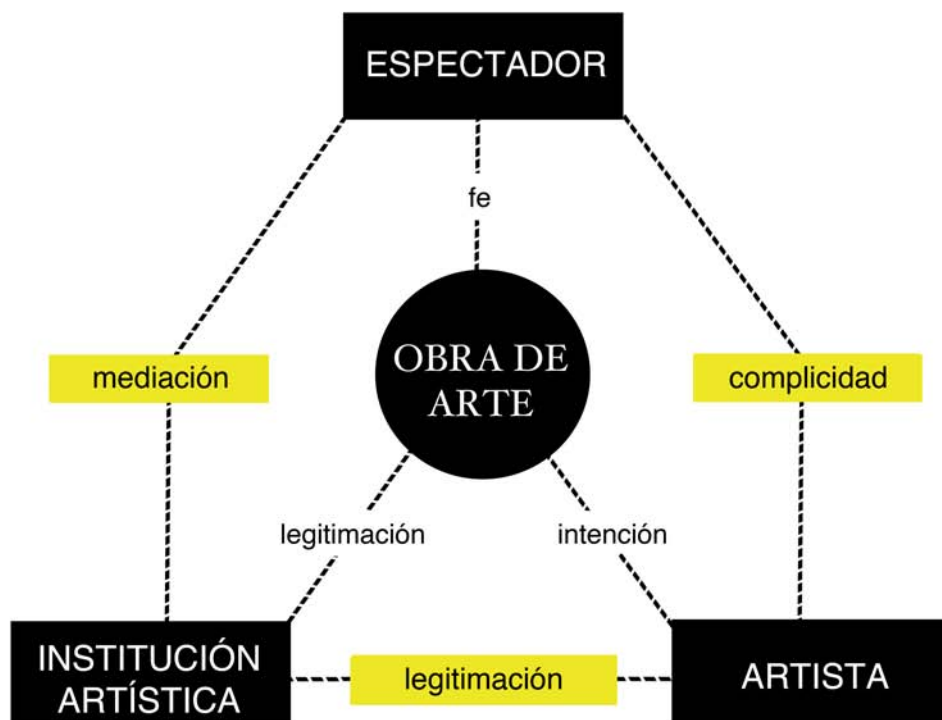


Fig. 7. Esquema relacional del circuito artístico en términos de creencia.

La relación entre el artista y la obra de arte, además del planteamiento y realización de la obra, sería la **intención** del artista al formalizar la misma: el discurso y la ficción que este atribuye a la obra, qué es lo que propone al espectador. La relación entre el espectador y la obra de arte sería la **fe** del espectador en lo que la obra le ofrece como ficción. Por lo tanto, y generando un nexo entre el espectador y el artista, su relación sería de **complicidad**. Esta relación de complicidad se produce al enfrentarse a una obra de ficción que, si bien no puede existir en la realidad por considerarse inverosímil o imposible, el espectador cede por un instante y se superpone a su capacidad racional para creer, mediante un acto de fe, en la obra que el artista propone.

Relacionemos ahora el tercer elemento del circuito artístico con los anteriormente citados: las instituciones artísticas. Éstas están relacionadas con el artista y la propia obra de arte a través de la **legitimación**. La inclusión de una obra, y por alusiones la del artista en una institución, implica la inminente legitimación que valida y dota de importancia una obra que hasta entonces no tenía valor. Ante la ficción que propone el artista, la institución artística acredita tal obra como verdad, al menos dentro del ámbito artístico. Juan Luis Moraza define el museo –una de las categorías propias de la institución artística- de la siguiente manera:

El museo es para la ciencia sólo el depósito de teorías desacreditadas. Por el contrario, el arte, como en religión, todo es verdad hasta que (no) se demuestre lo contrario. Y el museo, por ello, es un depósito a crédito de verdades, cuya verificación es incrementada por las nuevas obras, mientras éstas adquieren legitimidad como verdad en virtud de las exigencias de esos depósitos. El museo es, sobre todo, un campo gnoseológico de verdad artística, un banco de crédito.⁹⁶

⁹⁶ BARENBLIT, F. & MORAZA, J.L. (2001) *Ironía*. p. 75.

La relación de la institución artística con el espectador se basa en la **mediación**. La mediación consiste en todo el despliegue de medios que una institución artística dispone para facilitar el acercamiento, entendimiento y disfrute del espectador a las obras de arte. Así, los folletos, explicaciones, visitas guiadas y actividades educativas de las instituciones artísticas forman parte de la mediación.

La definición de las conexiones determinará el desarrollo y funcionamiento de las obras del creer desde su concepción hasta su recepción ante el público.

2.2.1. Artista y obra de arte - intencionalidad

El artista idea y desarrolla una idea con la intención de aportar nuevas lecturas de la realidad en que vivimos. En el caso de las obras del creer, lo que se nos propone es algo inverosímil pero que podemos aceptar en el ámbito metafórico. La intencionalidad del artista es, por lo tanto, proponer un hecho extraordinario o imposible y hacer creer al espectador aunque sólo sea durante el momento que dura la interpretación de la obra. Cuando el artista atribuye a un elemento y objeto propiedades que no le corresponden y las presenta en forma de exposición pública, su intencionalidad prevalece y cobra importancia dentro de la obra, es decir, debe ser valorada en el proceso de interpretación de la misma.

Michael Craig-Martin aborda la intencionalidad del artista en *An Oak Tree* (1973) (fig. 8), una instalación que consta de tres elementos relevantes: por un lado dispone un vaso de agua en lo alto de una balda de cristal a 2'53 metros de altura; junto a él, pero a una altura accesible al espectador, un texto en forma de auto-entrevista en el que el artista se pregunta y responde a sí mismo una serie de cuestiones relacionadas con la obra. El tercer elemento relevante es el título: *An Oak Tree* (Un roble).

Craig-Martin plantea la obra de forma que el espectador inicia su análisis siendo consciente de que debe asimilar el vaso y su contenido como un

roble en sí. El roble está en su mente, al menos la imagen del árbol. Pero también está en el vaso de agua, que es un roble en potencia o, en cualquier caso, ese agua formaría parte y constituiría el roble como tal. La auto-entrevista es desarrollada por Craig-Martin para esclarecer las posibles dudas que pueda tener el espectador en el momento de entender la obra. En este cuestionario explica la hazaña que conlleva en transformar un vaso de agua en un roble crecido sin alterar los accidentes del vaso de agua, es decir, sus características físicas. Trata de especificar que lo que allí se encuentra no es, de ninguna forma un vaso de agua, aunque lo parezca, sino un roble como tal; y que este cambio se produce gracias a la intencionalidad del propio artista como artífice de este “milagro”:

P: Para empezar, ¿podría describir esta obra?

R: Sí, claro. Lo que he hecho es transformar un vaso de agua en un roble completamente desarrollado sin alterar los accidentes del vaso de agua.

P: ¿Los accidentes?

R: Sí. El color, la sensación, el peso, el tamaño...

P: ¿Quiere decir que el vaso de agua es símbolo de un roble?

R: No. No es un símbolo. He transformado la esencia física del vaso de agua en la de un roble.

P: Parece un vaso de agua...

R: Claro que sí. No he cambiado su aspecto. Pero no es un vaso de agua. Es un roble.

P: ¿Puede demostrar lo que afirma haber hecho?

R: Bueno, sí y no. Afirmino que he mantenido la forma física de un vaso de agua y, como puede ver, lo he hecho. Sin embargo, cuando uno busca en condiciones normales pruebas de cambio físico entendido como forma alterada, tales pruebas no existen.

P: ¿No se ha limitado usted a llamar roble a este vaso de agua?

R: No, en absoluto. Ya no es ningún vaso de agua. He cambiado su propia esencia. Ya no sería correcto llamarlo vaso de agua. Uno podría llamarlo como quisiera, pero eso no cambiaría el hecho de que es un roble.

P: ¿No se trata de un caso tan simple como el del traje nuevo del emperador?

R: No. En el caso del traje nuevo del emperador, la gente afirmaba ver algo que no estaba allí porque sentían que debían hacerlo. Me sorprendería mucho que alguien me hubiese dicho que aquí veía un roble.

P: ¿Fue difícil efectuar el cambio?

R: No requirió ningún esfuerzo. Pero me costó años de trabajo darme cuenta de que podía hacerlo.

P: ¿En qué momento exacto se transformó el vaso en un roble?

R: Cuando puse el agua dentro.

P: ¿Ocurre lo mismo siempre que llena un vaso de agua?

R: No, claro que no. Sólo cuando me propongo transformarlo en un roble.

P: ¿Entonces la intención provoca el cambio?

R: Yo diría que produce el cambio.

P: ¿No sabe cómo lo hace?

R: Contradice lo que creo saber sobre la relación causa-efecto.

P: Me parece que usted afirma haber obrado un milagro. ¿No es así?

R: Me siento halagado de que así lo crea.

P: Pero... ¿Es usted la única persona que puede hacer algo así?

R: ¿Cómo podría saberlo?

P: ¿Podría enseñar a otros a hacerlo?

R: No. No es algo que se pueda enseñar.

P: ¿Considera usted que la transformación de un vaso de agua en un roble constituye una obra de arte?

R: Sí.

P: ¿Qué es exactamente la obra de arte? ¿El vaso de agua?

R: Ya no hay ningún vaso de agua.

P: ¿El proceso de cambio?

R: No hay ningún proceso implicado en el cambio.

P: ¿El roble?

R: Sí. El roble.

P: Pero el roble sólo existe en la mente.



Fig. 8. Michael Craig-Martin, *An Oak Tree* (1973) Instalación: soportes de cromo, estante de cristal, vaso de agua y texto impreso. Escultura: 14,6x46,5x15,8 cm. Texto: 30,4 x 30,4 cm. National Gallery of Australia, Canberra.

R: No. El auténtico roble está físicamente presente, pero en forma de vaso de agua. Así como el vaso de agua era un vaso de agua en concreto, el roble también es uno en concreto. Concebir la categoría de “roble” o dibujar un roble en concreto significa no entender ni experimentar lo que parece ser un vaso de agua como un roble. Es algo tan imperceptible como inconcebible.

P: Ese roble en concreto, ¿existió en algún otro lugar antes de tomar la forma del vaso de agua?

R: No. Este roble en concreto no existió previamente. También debería puntualizar que ni tiene ni tendrá jamás cualquier otra forma que no sea la de un vaso de agua.

P: ¿Durante cuánto tiempo continuará siendo un roble?

R: Hasta que lo transforme.⁹⁷

La intencionalidad es la capacidad que tiene el artista para atribuir ciertas características a las obras que concibe, el valor o función simbólica que consideraba Nelson Goodman necesario para que un objeto se considere obra de arte. Piero Manzoni trabajaba meramente a través de la intencionalidad. Un ejemplo es *Base mágica n° 2* (fig. 9), ideada en 1961 y constituida por una peana cúbica con las huellas de dos plantas de pie que indican dónde debe colocarse el individuo que participa en la obra. La particularidad de esta obra radica en que esta base atribuye la condición de arte a la persona que la ocupa sólo durante el tiempo que permanece allí subida.⁹⁸

El hecho de que un objeto represente características que no le corresponden sólo puede ser ejecutado y mediado a través de la intencionalidad del artista que, como tal, cuenta con esa capacidad de transformación metafórica.

⁹⁷ CRAIG-MARTIN, M. (2000) *Michael Craig-Martin*. p. 34: traducción al castellano del texto perteneciente a la obra *An Oak Tree* (1973) de Michael Craig-Martin.

⁹⁸ SAN MARTÍN, F.J. (1998) *Piero Manzoni*. Madrid: Ed. Nerea. pp. 83-84.



Fig. 9. Piero Manzoni, *Base mágica nº 2* (1961) Instalación.

2.2.2. Institución artística, artista y obra - legitimación

Para que una obra de arte se considere como tal, además de su función simbólica, debe ser integrada y asumida como parte de los fondos de valor cultural⁹⁹ de una sociedad a través de procesos de legitimación que, generalmente, son llevados a cabo por instituciones artísticas. La legitimación tanto de la obra como del artista creador están implícitas,

⁹⁹ CLADDERS, J. & ULRICH OBRIST, H. (1999). En: ULRICH OBRIST, H. (2009) *Breve historia del comisariado* (pp. 61-74). p. 74: "Todo lo que se muestra en esta sala se consume como cultura, es decir, pasa a formar parte del discurso cultural."

puesto que la inclusión de la obra en el circuito artístico incluye, por consiguiente, al artista.

La capacidad de la institución artística para ensalzar el valor de una obra, por contenerse entre sus fondos o simplemente por ser considerada por la misma contribuye a que la sociedad la asimile como arte sin necesidad de cuestionarla -aunque finalmente es el espectador el que decide por sí mismo si considera o no tal obra como arte¹⁰⁰-. La producción del valor de la obra se lleva a cabo no sólo por los propios productores -artistas-, sino por una serie de agentes¹⁰¹ que participan en este proceso y revierte de forma directa en la institución artística.

Una vez consideradas como arte por una institución, las obras que requieren la implicación del espectador cuentan con un respaldo que permite su desarrollo dentro de un contexto donde estas prácticas son posibles frente a otros en los que no tendrían cabida y que generalmente responden a un sistema utilitarista o capitalista. En estas obras, el marco¹⁰² que separa el arte de la vida, propio del museo moderno y el estado contemplativo, desaparece ya que no se trata de admirar una obra, sino de dialogar con ella y completarla a través de la propia experiencia. La

¹⁰⁰ CLADDERS, J. & ULRICH OBRIST, H. (1999). En: ULRICH OBRIST, H. (2009) *Breve historia del comisariado* (pp. 61-74). p. 74.

¹⁰¹ BOURDIEU, P. (1992) *Las reglas del arte*. pp. 339-340: "críticos, historiadores del arte, editores, directores de galerías, marchantes, conservadores de museos, mecenas, coleccionistas, miembros de las instancias de consagración, academias, salones, jurados etc., y al conjunto de las instancias políticas y administrativas competentes en materia de arte (...) que pueden actuar sobre el mercado del arte, sea mediante veredictos de consagración acompañados o no de ventajas económicas (...) sea mediante medidas reglamentarias, (...) sin olvidar a los miembros de las instituciones que concurren a la producción de los productores (escuelas de bellas artes) y a la producción de consumidores aptos para reconocer la obra de arte como tal, es decir como valor, empezando por los profesores y los progenitores, responsables de la inculcación inicial de las disposiciones artísticas."

¹⁰² FERNÁNDEZ POLANCO, A. (2012) Ver a distancia. En: VV.AA. (2012) *Lecturas para un espectador inquieto* (pp. 35-67). p. 40.

institución artística provee a la sociedad de un espacio donde experimentar este tipo de prácticas estéticas.

Will Gompertz, director de arte de la BBC, entiende que el contexto de las instituciones artísticas es idóneo como medio para la formulación de ficciones inverosímiles: “proporcionan un entorno en el que el público está dispuesto a suspender su incredulidad y permitir que se hagan y se digan cosas que en cualquier otro contexto se considerarían inaceptables o pasarían desapercibidas.”¹⁰³

La institución artística actúa para con el artista como un medio que permite visibilizar y proyectar públicamente su obra, estableciendo un espacio de comunicación directa con el espectador. Posibilita que las ficciones y las prácticas artísticas contemporáneas sean accesibles a la sociedad.

2.2.3. Espectador e institución artística - mediación

La institución artística, como organismo inscrito en el ámbito social, debe procurar las mejores condiciones para optimizar la experiencia del espectador: poner a su disposición los medios necesarios para favorecer su entendimiento, disfrute y recreación. De este cometido se ocupa la mediación.

La mediación se entiende como un acercamiento del espectador a la obra de arte en un intento de contribuir a la construcción de posibles lecturas de la misma. El mediador busca facilitar la integración del público en el proceso de interpretación de la obra ayudando de diversas maneras. La contribución mediadora puede darse en forma de texto explicativo, catálogo, audio-guías¹⁰⁴ o como actividades propias de la institución, que se establecen

¹⁰³ GOMPERTZ, W. (2012) *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Madrid: Ed. Taurus (ed. 2013). p. 253.

¹⁰⁴ D'HARNONCOURT, A. & ULRICH OBRIST, H. (2006) En: ULRICH OBRIST, H. (2009) *Breve historia del comisariado* (pp. 181-211). Madrid: Ed. Exit Publicaciones. pp. 197-198.

como programas didácticos que se centran en activar y profundizar en la experiencia estética del espectador. Eva Morales y David Lanau, encargados de la mediación en la serie de exposiciones *Hacer en lo cotidiano*,¹⁰⁵ consideraban que el término “mediación” podría presuponer la existencia de un conflicto, un extrañamiento por parte del espectador:

el conflicto como un malestar, una situación incómoda que se desprende de estar con desconocidos, de una falta de familiaridad; las obras y la sala pueden ser desconocidas para el visitante y los visitantes pueden ser desconocidos para la sala y las obras. Y tal vez, entonces, el papel de la mediación sea romper el hielo; generar confianza y sentimiento de libertad; posibilitar que se creen conversaciones, complicidades y vínculos.¹⁰⁶

La mediación trata de proponer nuevas conexiones entre el espectador y las obras e incluso entre los diversos espectadores en torno a una misma obra: la mediación puede concebirse y desarrollarse también en comunidad. La mediación colectiva es enriquecedora en la medida en que se interpretan las obras bajo diversos puntos de vista y se favorece su comprensión mediante hipótesis cruzadas.

El mediador es una figura importante dentro de la institución artística porque su labor supone un recurso que asegura o al menos favorece la integración y entendimiento del espectador al enfrentarse a una obra que en un primer momento puede considerar poco interesante o incluso improcedente o absurda.

Debo destacar en este proyecto la mediación llevada a cabo por Carlos Granados en la exposición *Amarrado a la pata de la mesa* de Wilfredo

¹⁰⁵ *Hacer en lo cotidiano* es un proyecto expositivo comisariado por Beatriz Alonso en la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid durante el año 2013 como propuesta ganadora de la IV edición de la convocatoria “Se busca comisario”.

¹⁰⁶ ALONSO, B. et al. (2013) *Hacer en lo cotidiano*. p. 73.

Prieto¹⁰⁷, celebrada en 2011 en el CA2M. Posiblemente el punto de partida de esta investigación se inicia en el momento en que Carlos, como mediador del museo, nos explica a un grupo de alumnos de Bellas Artes la obra *Agua bendita* (2009) (fig. 10). Pese a una primera reacción escéptica ante un charco de agua, la figura del mediador nos planteó las diferentes posibilidades de lectura de la obra a través de un cuestionamiento a los espectadores: ¿por qué como título *Agua bendita*? ¿Por qué este elemento sacralizado dispuesto de tal manera, como un charco? ¿Cómo saber si realmente se trata de agua bendita o agua corriente? ¿Qué evidencia Wilfredo Prieto a través de este dispositivo visual? La formulación de estas preguntas inducen a una reflexión personal del espectador y le alejan del estado contemplativo, acercándole a la obra. Tras dejar en suspenso estas cuestiones durante un instante para permitir que el observador elabore sus propias elucubraciones, Granados nos cuenta que Wilfredo Prieto realmente consiguió bendecir el agua, que recolectó en botellas, tras persuadir a un sacerdote para realizar tal cometido en nombre del arte.

Probablemente y asumiendo el rol de espectador contemplativo, hubiéramos considerado como una tomadura de pelo la obra propuesta. Sin embargo, el acto de mediación llevado a cabo nos trató de mostrar diferentes formas de aproximarnos y entender, desde un razonamiento personal, qué podría querer decir la obra: cuestionar la sacralización de un objeto, cómo el valor simbólico de un elemento se potencia o incrementa en función al marco o a un contexto determinado, cómo pierde su validez según su formalización y cómo discernir entre lo que el artista dice y la realidad asumiendo que no podemos comprobarlo, entre otras cuestiones.

Este acercamiento a la obra por parte del espectador, de igual a igual, se produce gracias a la labor del mediador que, tratando de evitar las pretensiones propias del observador contemplativo, facilita la comprensión de la obra a través de diversos procedimientos y recursos didácticos.

¹⁰⁷ BARENBLIT, F. & MOSQUERA, G. & RABINOWITZ, C. S. & FABRICIUS, J. (2011) *Wilfredo Prieto. Amarrado a la pata de la mesa* [Catálogo]. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo; Comunidad de Madrid.

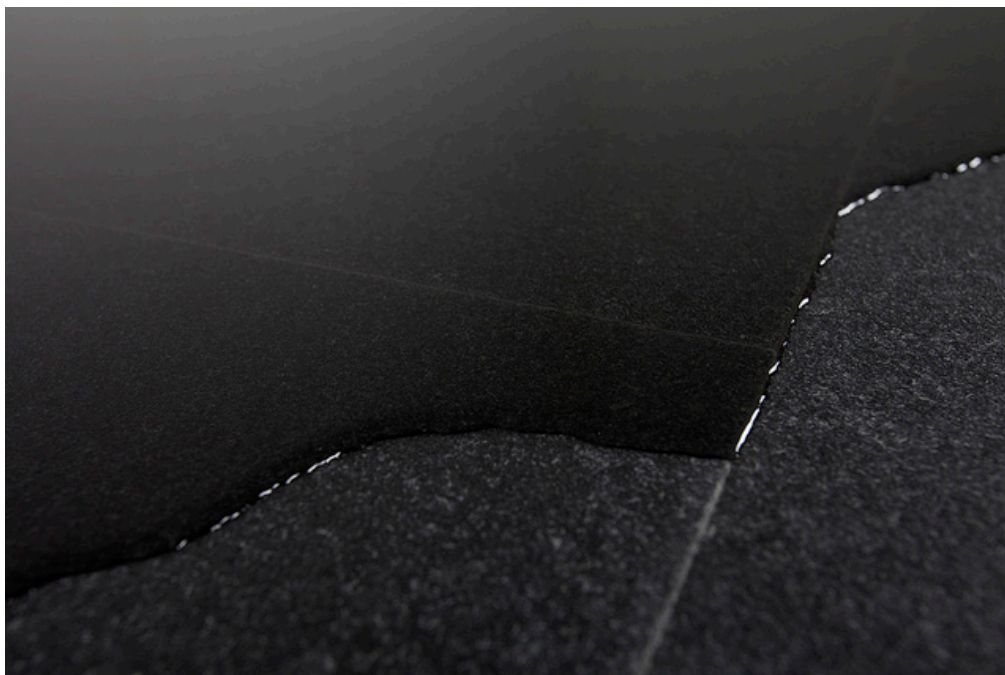


Fig. 10. Wilfredo Prieto, *Agua bendita* (2009) *Agua bendita*, dimensiones variables.

La función mediadora es imprescindible como factor didáctico propio de una institución y requiere profesionales capaces de divulgar y ofrecer, de forma atractiva, un acercamiento del arte al público.

2.2.4. Artista y espectador - complicidad

Durante toda esta investigación, el papel del espectador ha destacado conforme él toma la iniciativa al interpretar una obra de arte. Cuando decide interpretar una obra que necesita de su creencia, a pesar de saber que es un hecho falso, el espectador establece una alianza¹⁰⁸ tácita con el artista. En esta asociación entre ambas partes, el artista ofrece una ficción inverosímil al observador implicado y éste, conocedor de la treta, se posiciona como cómplice en la elaboración de la misma. No existe comunicación alguna entre ellos, pero la cesión del crédito del espectador, constata que la alianza se ha hecho efectiva y se formula como un secreto,

¹⁰⁸ BARENBLIT, F. & MORAIZA, J.L. (2001) *Ironía*. p. 51.

que Baudrillard define de la siguiente forma: “sé el secreto del otro, pero no lo digo y él sabe que yo lo sé, pero no corre el velo.”¹⁰⁹

La artista Aleksandra Mir¹¹⁰ ideó la obra *Plane Landing in Switzerland*¹¹¹ (2008) (fig. 11) como una instalación monumental de un avión hinchable de dimensiones a escala real en el aeropuerto de Zúrich, Suiza. Cuando el ciudadano que transita el aeropuerto observa esta obra sabe que, por sus características materiales y formales, no se trata de un avión real. Pero tal y como se contextualiza la obra, el espectador puede considerar legítima la existencia y estancia de esa gigante escultura como cualquiera de los aviones “reales” que frecuentan el aeropuerto. Ambos, tanto Mir como el público saben que, pese a la analogía, se trata de un avión ficcional, pero acuerdan de forma no explícita su simulación como real.



Fig. 11. Aleksandra Mir, *Plane Landing in Switzerland* (2008) Instalación en el aeropuerto de Zúrich.

¹⁰⁹ BAUDRILLARD, J. (1981) *De la seducción*. p. 77.

¹¹⁰ Web oficial de la artista Aleksandra Mir [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2014]: <http://www.aleksandramir.info/>

¹¹¹ Plane landing in Switzerland: Avión aterrizando en Suiza.

En determinadas obras del creer el espectador debe confiar en lo que el artista afirma sin poder comprobarlo, como sucedía en el caso anteriormente citado de Laure Prouvost.

Este tipo de complicidad incondicional acontece también en la obra *Vertical Earth Kilometer*¹¹² (fig. 12) de Walter de Maria. Esta obra fue concebida en 1977 como una escultura pública para Friedrichsplatz Park, frente al Kunsthalle Fridericianum, con motivo de documenta VI de Kassel. La obra consistía en una vara de bronce pulido de un kilómetro de largo enterrada de forma vertical en el suelo mediante un arduo procedimiento de excavación. El único indicio de su existencia es el extremo circular de la varilla, que se presenta a ras de suelo, como una moneda sin inscripciones ni relieves. Resulta imposible comprobar si realmente tal hazaña fue realizada sin remitirnos a la documentación gráfica que representa el proceso de perforación del suelo e instalación de la barra (fig. 13).



Fig. 12. Walter de Maria, *Vertical Earth Kilometer* (1977) Instalación de una barra de bronce vertical de un kilómetro de longitud en Friedrichsplatz Park, Kassel.

¹¹² *Vertical Earth Kilometer*: Kilómetro vertical del suelo.



Fig. 13. Proceso de instalación de *Vertical Earth Kilometer* (1977) de Walter de Maria. Instalación de una barra de bronce vertical de un kilómetro de longitud en Friedrichsplatz

Por lo tanto el espectador sólo puede confiar en que el enunciado propuesto por Walter de Maria sea verdad:

Este hecho introduce la idea de “confianza” en la relación entre el artista y su audiencia: puesto que el espectador no tiene manera posible de comprobar si bajo esa losa hay realmente un objeto de esas dimensiones puede optar por creer ciegamente la tesis establecida por el artista o por adoptar una posición más escéptica al respecto dudando de su existencia o de sus características.¹¹³

La complicidad entre el observador y el artista ocurre de forma inherente en el momento en el que el espectador acepta la ficción de la obra propuesta. El público activa la obra de arte mediante un proceso de cooperación¹¹⁴ y transigencia y permite que lo extraordinario exista gracias a su propia voluntad.

2.2.5. Espectador y obra de arte - fe

Cuando el espectador y el artista se alían y crean vínculos de complicidad, la relación del espectador con la obra se considerará en términos de fe o creencia.

El espectador decide involucrarse en la obra y esa implicación requiere que exista una fe absoluta en lo que el artista propone. La fe y la creencia, aunque son términos similares y en este trabajo se plantean como sinónimos, se diferencian en que la creencia se conforma con pretender que lo que se propone es realidad, mientras que la fe asegura con convencimiento que tal propuesta es real.¹¹⁵ Hacer creer en algo que

¹¹³ Vertical Earth Kilometer I Walter de María (2012) en el blog *Contemporary Art Now* [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2014]:

<http://contemporaryartnow.wordpress.com/2012/10/27/vertical-earth-kilometer-walter-de-maria/>

¹¹⁴ FORD, R. (2012) *Flores en las grietas*. p. 105.

¹¹⁵ BAUDRILLARD, J. (1981) *De la seducción*. pp. 134-135: “La creencia busca la existencia de Dios - la existencia sólo es un estatuto pobre y residual, es lo que

finalmente no es real es crear y fomentar una ilusión. La fe, por otro lado, no contempla la posibilidad de la 'no existencia' y es irrelevante si no es verdad como realidad física: "Lo que vemos con la mente es tan real para nosotros como lo que vemos con los ojos".¹¹⁶

Mediante la fe, el espectador llega a aceptar y a considerar reales las ficciones de la obra de arte. Coleridge define este término como "esa suspensión voluntaria y provisional de la incredulidad que constituye la fe poética".¹¹⁷ En estas propuestas inciertas donde la duda constituye una parte fundamental¹¹⁸ de la interpretación individual, no busca un consenso social o un acuerdo de verdad, sino la experiencia individual y personal del espectador que crea la obra de forma independiente.

Durante el proceso que implica la fe, el espectador se encuentra en un estado adolescente, que Bourdieu define como la "la inmersión en un juego que imposibilita tomarse en serio lo real (...) puede llegar (...) hasta la abolición completa de la frontera entre la realidad y la ficción".¹¹⁹ Este estado comprende al mismo tiempo el comportamiento del adulto y del niño, y el estado adolescente se establece como término medio entre ellos. David G. Torres explica este fenómeno con el ejemplo de la identificación de un niño con un objeto o juguete, que se transforma en función de la imaginación y la intencionalidad del niño: "la perfecta identificación que (...) puede hacer un niño entre un palo y una espada, no habiendo ninguna duda sobre el hecho

queda cuando se ha quitado todo; la fe, en cambio, es un desafío a la existencia de dios, un desafío a dios a existir, y a morir a su vez. Mediante la fe, dios es seducido, y no puede dejar de contestar, pues la seducción, como el desafío, es una forma reversible."

¹¹⁶ STEVENS, W. (2006) *De la simpe existencia. Antología poética*. Barcelona: Random House Mondadori. p. 246.

¹¹⁷ COLERIDGE, S.T. en BOURDIEU, P. (1992) *Las reglas del arte*. p. 277.

¹¹⁸ CRAIG-MARTIN, M. (2000) *Michael Craig-Martin*. p. 25.

¹¹⁹ BOURDIEU, P. (1992) *Las reglas del arte*. p. 65.

de que ese palo es, literal y estrictamente, una espada.”¹²⁰ La lógica mecanicista propia del adulto, en la que cada objeto atiende a unas características y funcionalidad, es relegada por la imaginación¹²¹ propia del contexto de la infancia o adolescencia.

El espectador en estado adolescente se introduce en el juego que trata de considerar como verdad lo incongruente o incoherente, lo inverosímil: “Es verdad y no es verdad al mismo tiempo. Depende de cómo interpretes y cuánto te tomas a ti mismo en serio”.¹²² La obra ocurre dentro de este juego de suspensión de la capacidad de raciocinio y en el espectador se entrega a creer que cualquier hecho es posible, una deconstrucción que significa el acontecimiento de la aceptación de lo inaceptable, según Derrida.¹²³

Francis Alÿs llevó a cabo la obra *When faith moves mountains*¹²⁴ (cuando la fe mueve montañas) (figs. 14, 15, 16) en 2002 junto con Cuauhtémoc Medina y Rafael Ortega en Lima, Perú. Esta acción trataba de convencer a una serie de personas, sobre todo estudiantes universitarios, para desplazar la situación de una duna 10 centímetros con respecto a su ubicación original. La acción duró un día y reunió a 500 personas que debían posicionarse en fila, rodeando la montaña de 500 metros de diámetro, y mover la tierra con palas hasta desplazarla al otro lado de la duna. Los voluntarios pensaban en un primer momento que se trataba de un proyecto absurdo pero el convencimiento tanto personal como colectivo les llevó a

¹²⁰ G. TORRES, D. (2010) Bueno para nada o un imposible, absurdo. En ARLANDIS, D. & MARROQUÍ, J. (2010) *Cosas que sólo un artista puede hacer*. Vigo: MARCO y MEIAC. pp. 52-53.

¹²¹ GOMBRICH, E. H. (1960) *Arte e ilusión*. p. 172.

¹²² BARENBLIT, F. & MORAZA, J.L. (2001) *Ironía*. p. 14: cita perteneciente a RICHARDSON, B. (1982) *Bruce Nauman: Neons*. Baltimore: The Baltimore Museum of Art. p. 20.

¹²³ BARENBLIT, F. & MORAZA, J.L. (2001) *Ironía*. p. 79.

¹²⁴ Vídeo *making of* de la obra *When faith moves mountains*, realizada en Lima, Perú, en 2002 en colaboración con Cuauhtémoc Medina y Rafael Ortega. [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2014]: <http://www.francisalys.com/public/cuandolafe.html>

ejecutar la obra. La fe depositada en la práctica artística fue necesaria para que, a pesar de la imposibilidad de poder comprobar si el hecho fue concluido satisfactoriamente, la gente participara independientemente al resultado final.



Fig. 14. Francis Alÿs, *When faith moves mountains (Cuando la fe mueve montañas)* (2002)
Acción en Lima, Perú.



Fig. 15. Francis Alÿs, *When faith moves mountains (Cuando la fe mueve montañas)* (2002)
Acción en Lima, Perú.

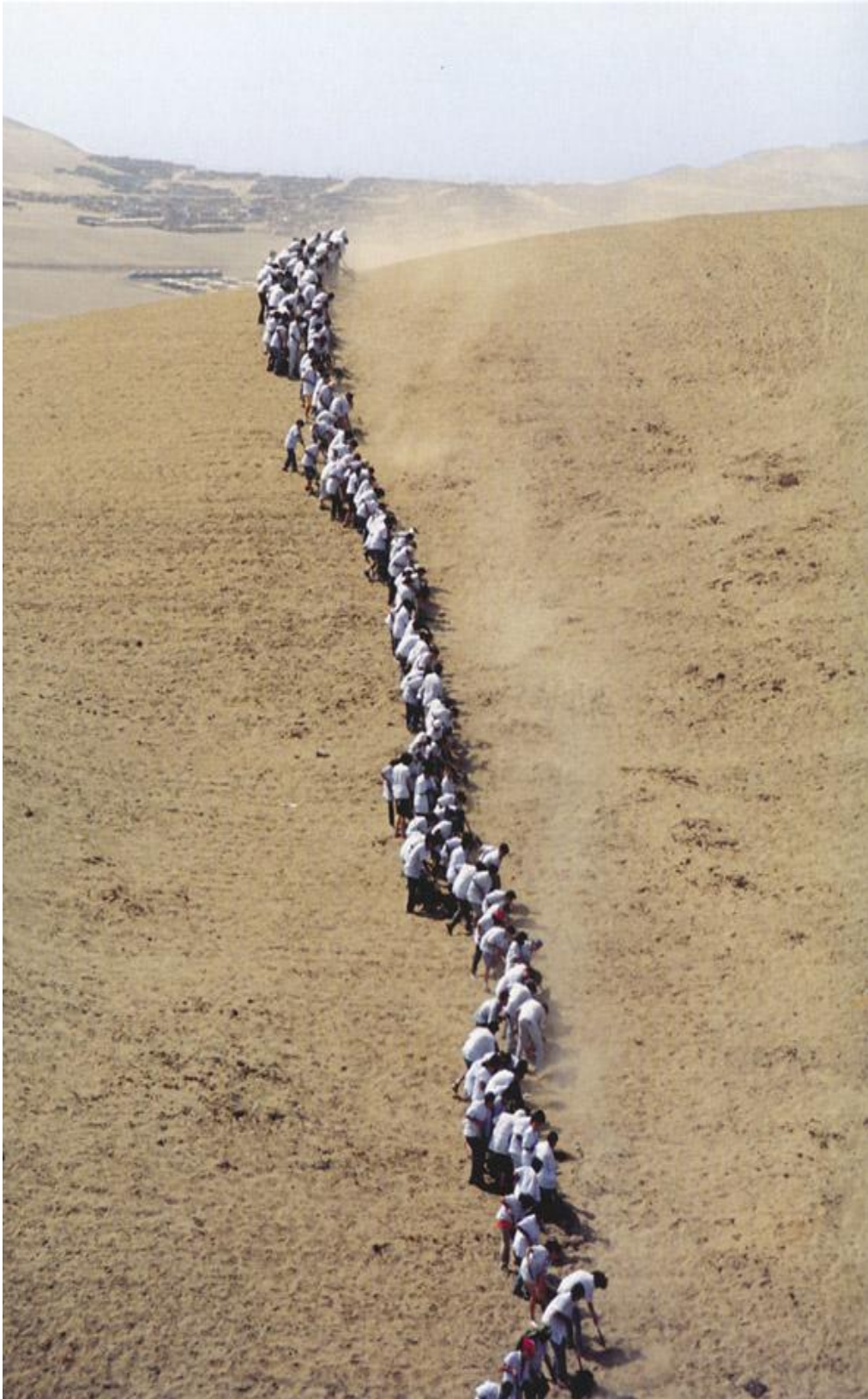


Fig. 16. Francis Alÿs, *When faith moves mountains (Cuando la fe mueve montañas)* (2002)
Acción en Lima, Perú.

La creencia en la obra consigue que ésta exista por muy inverosímil que parezca. Si atendemos a la consideración de Gombrich, que afirma que “creer es ver”¹²⁵ entendemos, por lo tanto, la creencia y experiencia del espectador legitima la existencia de lo imposible. Vale la pena implicarse en el juego y creer en la ficción. Bourdieu destaca el beneficio de tomar parte de este proceso y lo define de la siguiente manera:

El “desmontaje impío de la ficción” -que se plantee a sí misma como fingida y ficticia, como la ficción literaria (...) lleva a descubrir (...) que el fundamento de la creencia (y del deleite que, en el caso de la ficción literaria, proporciona) reside en la *illusio*, en la adhesión al juego como tal, en la aceptación del presupuesto fundamental de que, literario o científico, vale la pena jugar el juego, tomarlo en serio. La *illusio* literaria, esa adhesión originaria al juego literario que fundamenta la creencia en la importancia y en el interés de las ficciones literarias, es la condición, casi siempre desapercibida, del placer estético que siempre es, en parte, placer de jugar en el juego, de participar en la ficción, de estar en acuerdo total con los presupuestos del juego.¹²⁶

¹²⁵ GOMBRICH, E. H. (1960) *Arte e ilusión*. p. 176.

¹²⁶ BOURDIEU, P. (1992) *Las reglas del arte*. p. 483.

2.3. Caso de estudio: el proceso de creencia dentro del circuito artístico a través del análisis de la escena final de *Blow Up* (1966) de Michelangelo Antonioni

El análisis de las figuras propias del circuito artístico contemporáneo y las conexiones existentes entre ellas han esclarecido las funciones que desempeñan en relación a las obras que requieren la fe del espectador. Sin embargo, es interesante explicar cómo se desarrolla el proceso y acto de creencia basándonos en los términos anteriormente descritos. Para exponer este procedimiento me basaré en la escena final de *Blow up* (*Deseo de una mañana de verano*)¹²⁷, de Michelangelo Antonioni, realizada en 1966, que representa el acto de fe de forma alegórica.

Para explicar el circuito artístico en relación a la escena final de *Blow up*, tomaré la figura de Thomas como una dualidad institución-artística/espectador –en este caso, esta figura aparecerá unificada como el elemento que concede legitimidad a la obra, siendo el espectador, en este contexto, el que decide considerar la ficción como obra de arte, asumiendo la función de la institución artística-. Los mimos que juegan al tenis representarán metafóricamente la figura del artista, y el propio partido de tenis será la obra de arte ficcional que se propone al espectador.

Blow up es una película de Michelangelo Antonioni rodada en 1966 e inspirada en un cuento de Julio Cortázar: *Las babas del diablo*, incluido en la recopilación *Las armas secretas*¹²⁸, editado en 1959. En la película, el protagonista Thomas, un fotógrafo londinense de éxito, aprovecha su tiempo libre para sacar fotografías en un parque y algunas de ellas captan a una pareja en actitud cariñosa.

¹²⁷ ANTONIONI, M. (Director) (1966) *Blow Up* [Película]. Reino Unido: Bridge Films/MGM.

¹²⁸ CORTÁZAR, J. (1959) *Las armas secretas*. Madrid: Ed. Cátedra (ed. 2004).



Figs. 17, 18, 19, 20, 21. Michelangelo Antonioni, *Blow Up* (1966) Escena final.

Al revelarlas, Thomas observa una mancha en una de las fotografías que no había percibido en el momento del disparo. Thomas amplía la fotografía hasta que el tamaño del grano vuelve la imagen casi abstracta, pero en ella descubre un cadáver en el suelo y la sombra del asesino oculto entre los arbustos. El fotógrafo vuelve a la escena del crimen y encuentra el cuerpo tal y como indicaba la imagen. Cuando vuelve a su estudio, todas las ampliaciones y los negativos habían desaparecido: la mujer que aparecía en el encuentro romántico representado en las fotografías entra en la casa de Thomas aprovechando su ausencia y roba todas las imágenes. Thomas decide volver al parque, pero el cuerpo ya no está, ha desaparecido.

Esta historia gira en torno a este cadáver y al posible asesinato, pero no como misterio en sí, sino como la imposibilidad de discernimiento entre lo verdadero y lo falso. Después de una serie de encuentros y desencuentros entre la realidad y la ilusión, Thomas acaba paseando, resignado, por Marion Park. Una vez allí, llegan en un jeep el grupo de mimos que aparecían al principio de la película y que hasta entonces no habían tenido protagonismo (fig. 17). Los mimos se acercan a una cancha de tenis, dos de ellos entran a jugar ficticiamente, mientras el resto se quedan en la parte exterior, pegados a la verja de la cancha para ver el partido.

Los dos mimos que están dentro de la cancha comienzan a jugar con raquetas y una pelota invisibles, simulando un partido de tenis real (fig. 18). Thomas les observa desde una esquina de la cancha, así como el resto de mimos, que se arraciman en torno a la red que les separa de la pista de tenis. Éstos siguen la jugada de sus compañeros: trazan con la mirada la trayectoria de la pelota (fig. 19). En un momento del juego, la pelota parece rebotar contra la verja golpeando a uno de los mimos que observa el partido (fig. 20). El culpable del incidente ficticio se acerca a disculparse, todo es aparentemente real. Thomas –a pesar de que demuestra ser un personaje arrogante durante la película- ríe ante la representación de tan mínimo detalle (fig. 21).



Figs. 22, 23, 24, 25, 26. Michelangelo Antonioni, *Blow Up* (1966) Escena final.

En este momento, Tom comienza a ceder en el proceso de la fe del espectador, sintiendo empatía hacia los artífices de la ficción. La empatía de Thomas se consolida con el siguiente movimiento del juego, en el que la pelota cae cerca de él, pero todavía dentro de la cancha. La tenista mimo se acerca a recoger la pelota e interpela a Thomas con un gesto (fig. 22). Éste asiente con la cabeza para que continúe el juego y, por lo tanto, considera que la ficción existe: empieza el proceso de legitimación.

Continúa el juego. Cada vez los tiros son más bombeados y la cámara sigue a la ficticia pelota por el aire (fig. 23), de forma irregular y forzando al espectador –audiovisual, el espectador que ve la película, es decir, nosotros- a trazar la trayectoria de la pelota sin llegar a verla o incluso consiguiendo que el observador imagine la pelota hasta llegar a “verla”.

En uno de los intensos tiros, la pelota sale del campo de tenis cayendo en medio del parque (figs. 24 y 25). La persona que se encuentra más cercano a ella es Thomas y la jugadora mimo le pide que se acerque a cogerla (fig. 26). Thomas duda al principio: primero porque él no representa el rol de mimo y hasta entonces vivía ajeno a una posible interacción directa para con ellos; y segundo, porque el hecho de acceder a coger la pelota –donde quiera que esté- implica conceder la posibilidad de que esa ficción exista realmente. Sin embargo, y a pesar de sus posibles reticencias, nuestro protagonista accede a devolverles la pelota. En este instante, la decisión de Thomas da lugar a que su proceso de creencia se consolide.

Mientras los mimos observan expectantes (fig. 27), Thomas, en una muestra de complicidad, se acerca al lugar donde cayó la pelota (fig. 28): realmente él decide, una vez dentro del juego, donde se encuentra ésta. Actúa como si realmente estuviese allí, la pelota existe en su mente, existe de verdad, es real. Thomas la coge, se prepara para lanzarla y la arroja para devolvérsela a los mimos (fig. 29). El fotógrafo lanza la pelota con intensidad para que llegue al campo de tenis, y en ese momento en el que Tom cree realmente que la pelota está en su mano y su intención real es que alcance la cancha, la legitimación de la ficción se hace patente.



Figs. 27, 28, 29, 30, 31. Michelangelo Antonioni, *Blow Up* (1966) Escena final.

Durante el plano en el que se ve la cara de Thomas (fig. 30) después de tirar la bola, se empieza a escuchar el sonido de la pelota siendo golpeada por las raquetas, hecho que hasta entonces no había sucedido en el transcurso del partido. Cuando Thomas acepta que existe la pelota al lanzarla, es cuando el partido de tenis existe realmente. La complicidad de Thomas hace que exista y la ficción se torne real. Por lo tanto, el proceso de la fe del espectador, en este caso Thomas, concluye con la creencia plena en lo que los mimos o artistas ofrecen como ficción –el partido de tenis como la obra de arte-. Thomas se aleja por la pradera inmensa y verde y se funde con ella en un degradado que le hace desaparecer (fig. 31). ¿Existe Thomas realmente?

De por sí, Antonioni presenta una ficción al espectador –a nosotros- y lo que aparece en esta escena es una ficción dentro de la ficción ofrecida. En el caso de los mimos jugando al tenis, parece evidente no “creer” en la ficción que nos proponen; pero cuando vemos que Thomas desaparece en la nada y se diluye, Antonioni evidencia al espectador que lo que ha visto es exactamente lo que representaban los mimos. Por lo tanto, ¿qué es verdad y qué no lo es? Antonioni, en relación a *Blow up*, afirma lo siguiente:

Yo no sé cómo es la realidad. La realidad se nos escapa, cambia continuamente. Cuando creemos haberla alcanzado, la situación ya es otra. Yo desconfío siempre de lo que veo, de lo que una imagen me muestra, porque “imagino” lo que hay más allá; y nunca se sabe lo que hay tras una imagen. El fotógrafo de *Blow Up*, que no es un filósofo, quiere ver más cerca. Pero le ocurre que, al ampliarlo demasiado, el objeto mismo se descompone y desaparece. Por lo tanto hay un momento de en que atrapa la realidad, pero al momento siguiente se le escapa. Este es más o menos el sentido de *Blow Up*.¹²⁹

¹²⁹ TASSONE, A. (2005) *Los films de Michelangelo Antonioni. Un poeta de la visión*. A Coruña: Fluir Ediciones. p. 160.

Cada uno decide lo que es real, en este caso en calidad de espectadores. La creencia en la ilusión habilita o posibilita la existencia de la misma, al menos desde el posicionamiento personal –que puede coincidir con un posicionamiento colectivo generando realidades o verdades comunes a través de la ilusión-. Fontcuberta resume todo este proceso de la siguiente manera:

El mensaje de Michelangelo Antonioni en *Blow Up* (...) se reduce a que todo -la certeza fotográfica incluida- es pura ilusión: en la secuencia final del filme un grupo de mimos juega al tenis con una pelota inexistente, hasta que ésta se sale más allá de la valla del campo y ha de ser un desconcertado Thomas, convertido en cómplice en la causa de la ilusión, quien devuelva la bola invisible para que el partido pueda continuar. (...) Todo es descubrimiento e invención.¹³⁰

El proceso de la creencia en la ficción se establece como un desarrollo evolutivo en el que se suspende la incredulidad del espectador, aliándose y entrando en el juego que propone el artista. El resultado de esta implicación es la existencia misma de la obra, corroborada por los integrantes que creen en la ficción y la experiencia estética consiguiente de su interpretación.

¹³⁰ FONTCUBERTA, J. (1997) *El beso de Judas: fotografía y verdad*. p. 49.

3. PROYECTO ARTÍSTICO:
***AMERIZAJE IMPROBABLE* (2014)**

3. Proyecto artístico: *Amerizaje improbable* (2014)

Amerizaje improbable (2014) (figs. 32, 33) es una instalación realizada en base a la investigación de este trabajo como proyecto final del TFM. Esta obra presenta una ficción que conecta dos conceptos o elementos diferentes bajo una misma formalización. Teniendo en cuenta el postulado que define la ficción como la unión de elementos inconexos, *Amerizaje improbable* relaciona dos obras tratadas en esta investigación: los aviones como objeto característico de Aleksandra Mir y el vaso de agua de Michael Craig-Martin.



Fig. 32. Elisa González, *Amerizaje improbable* (2014) Instalación, 2 x 2 m. aproximado.

Ficha técnica

Título: *Amerizaje improbable*

Año: 2014

Técnica: instalación escultórica: avión planeador de aeromodelismo sobre vaso de cristal con agua y mesa de madera.

Dimensiones: 2 x 2 metros, aproximado.

Avión: 2 metros de envergadura x 1'20 metros de fuselaje.

Mesa: 60 centímetros de altura.

Formalización:

La formalización de esta obra consiste en un avión planeador de aeromodelismo de un metro de fuselaje y dos metros de envergadura cuyo morro y cabina se encuentran dentro de un vaso de agua, manteniendo su fuselaje en posición vertical. El vaso de agua se encuentra sobre una mesa de tres patas aparentemente inestable.

He realizado el avión siguiendo las instrucciones propias de la construcción de planeadores de aeromodelismo con estructuras de costillar de madera liviana. Las diferentes piezas anexas al cuerpo del avión -alas, timón de dirección y estabilizador- están enteladas con plástico termo-retráctil y el fuselaje y la cabina están pintadas con pintura acrílica. Su ligereza y su posición permite al avión mantenerse en equilibrio sobre el vaso de agua, que no necesita ningún tipo de ensamblaje o mecanismo que lo sujete a la mesa.

Desarrollo conceptual:

Amerizaje improbable plantea una circunstancia poco habitual y muy improbable: el aterrizaje de un avión de aeromodelismo en un vaso de agua -amerizaje-, sin llegar a romper el vaso y manteniendo intactos todos los elementos que componen la instalación. La obra, estéticamente, remite a una inestabilidad que contrapone objetos y materiales diversos: el avión de

apariencia sólida y pesada frente al vaso de cristal frágil y lleno de agua. Resulta ilógico que la colisión o el mero contacto, aún leve, no produjera ningún tipo de daño en cualquiera de los dos elementos.

Es un hecho casi imposible que un avión de estas características aterrice de tal forma, pero en esta pieza, como en las anteriormente citadas a lo largo de esta investigación, propone una creencia en lo improbable e incierto.



Fig. 32. Elisa González, *Amerizaje improbable* (2014) Detalle de instalación, 2 x 2 m. aproximado.

4. CONCLUSIONES

4. Conclusiones

La investigación llevada a cabo en este proyecto del proceso y desarrollo de las obras que requieren la fe del espectador, desde su concepción inicial hasta su recepción por parte del público, suscita las siguientes conclusiones:

Las ficciones creadas por el artista ayudan a formular mundos posibles dentro de la realidad en la que nos desenvolvemos. Las obras ficcionales son formuladas por el artista partiendo de una función o valor simbólico y, a pesar de ser consideradas como falsas o inciertas en otros ámbitos, se entienden como verdad en el contexto de “verdad metafórica”.

En las obras que requieren la fe del espectador, el artista concibe una propuesta que remite a lo imposible o a lo extraordinario con una intencionalidad concreta: generar un diálogo con el espectador a través de la complicidad, buscando la suspensión de la incredulidad del observador. Pero para que estas propuestas sean accesibles a la sociedad, deben ser legitimadas por la institución artística -en cualquiera de sus formalizaciones y organizaciones-, que actúa como medio que permite visibilizar y proyectar públicamente la obra y al artista, estableciendo un espacio de comunicación directo con el espectador. Las instituciones artísticas posibilitan que las ficciones y prácticas artísticas contemporáneas sean accesibles a la sociedad y deben poner a disposición del espectador todos los medios posibles para favorecer y mejorar su experiencia estética a través de la mediación.

Ante estas obras, una vez legitimadas y expuestas al público, el observador puede proceder de dos maneras según su predisposición: como espectador contemplativo, puede desechar la obra y omitirla; o, posicionándose como espectador emancipado y activo, acceder a interpretarla y establecer una alianza con el artista considerando que la obra propuesta es real. El espectador emancipado trata de implicarse e interpretar la obra,

completándola con su experiencia previa, de forma que cada obra concluye de forma diferente.

Al acceder a participar en la obra ficcional, el espectador se introduce en un juego de ambigüedades en el que debe relegar su capacidad crítica para creer lo que el artista quiere proponerle. El proceso de creencia en una ficción imposible implica ceder ante la incertidumbre y considerar la posibilidad de una realidad alternativa que no podemos comprobar. Durante este proceso, el espectador se encuentra en un 'estado adolescente', por el cual la barrera entre realidad y ficción desaparece. A pesar de la imposibilidad de su comprobación y del carácter extraordinario que define a estas propuestas, la fe del espectador consigue que la obra exista gracias a la voluntad de creer en ella.

El valor de la ficción para el espectador que decide implicarse en su interpretación radica en los estímulos sensoriales e intelectuales, así como la experiencia estética que la obra pueda aportar.

Como conclusión final, me parece interesante remitirme a esta reflexión de Michael Craig-Martin:

Considero que con el roble he deconstruido la obra de arte de forma que he revelado su único elemento básico y esencial, la creencia, es decir, la fe confiada del artista en su capacidad de hablar y la fe voluntaria del espectador en su aceptación de lo que el artista tiene que decirle. Dicho de otro modo, la creencia es la base de toda nuestra experiencia artística: justifica por qué algunas personas son artistas y otras no, por qué algunas personas rechazan obras de arte que otras elogian encendidamente y por qué algo que sabemos que es genial no siempre nos emociona.¹³¹

¹³¹ CRAIG-MARTIN, M. (2000) *Michael Craig-Martin*. p. 91.

REFERENCIAS DOCUMENTALES

Referencias documentales

Bibliografía

- ALONSO, B. & LANAU, D. & MORALES, E. (2013) *Hacer en lo cotidiano* [Catálogo]. Madrid: Ed. Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid.
- ARLANDIS, D. & MARROQUÍ, J. (2010) *Cosas que sólo un artista puede hacer*. Vigo: MARCO y MEIAC.
- BARENBLIT, F. & MOSQUERA, G. & RABINOWITZ, C. S. & FABRICIUS, J. (2011) *Wilfredo Prieto. Amarrado a la pata de la mesa* [Catálogo]. Madrid: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo; Comunidad de Madrid.
- BARENBLIT, F. & MORAZA J.L. (2001) *Ironía* [Catálogo]. San Sebastián y Barcelona: Koldo Mitxelena Kulturunea & Fundación Joan Miró.
- BAUDRILLARD, J. (1981) *De la seducción*. Madrid: Ed. Cátedra.
- BAUDRILLARD, J. & CALABRESE, O. (2014) *El trompe-l'oeil*. Madrid: Ed. Casimiro.
- BOURDIEU, P. (1992) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Ed. Anagrama (ed. 1997).
- CORTÁZAR, J. (1959) *Las armas secretas*. Madrid: Ed. Cátedra (ed. 2004).
- CRAIG-MARTIN, M. (2000) *Michael Craig-Martin* [Catálogo]. Valencia: IVAM Centre del Carme.
- DELEUZE, G. (2001) *Pure Immanence*. New York: Ed. Zone Books.
- ELKINS, J. (2009) *Artists with PhDs. On the New Doctoral Degree in Studio Art*. Washington DC: New Academia Publishing.
- FERRANDO, B. (2012) *Arte y Cotidaneidad hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Árdora Exprés / EXP-027.
- FONTCUBERTA, J. (1997) *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili (ed. 2011).
- FORD, R. (2012) *Flores en las grietas*. Barcelona: Anagrama.
- GOMBRICH, E. H. (1960) *Arte e ilusión*. Londres: Ed. Phaidon Press Limited (ed. 2002).

- GOMPERTZ, W. (2012) *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Madrid: Ed. Taurus (ed. 2013).
- GOODMAN, N. (1978) *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Ed. La balsa de la Medusa (ed. 1990).
- LODGE, D. (1992) *El arte de la ficción*. Barcelona: Ed. Península (ed. 2002).
- RANCIÈRE, J. (2008) *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones (ed. 2010).
- SAN MARTÍN, F.J. (1998) *Piero Manzoni*. Madrid: Ed. Nerea.
- SARTRE, J.P. (1976) *Lo imaginario. Psicología Fenomenológica De La Imaginación*. Buenos Aires: Ed. Losada, S.A..
- STEVENS, W. (2006) *De la simpe existencia. Antología poética*. Barcelona: Random House Mondadori.
- TASSONE, A. (2005) *Los films de Michelangelo Antonioni. Un poeta de la visión*. A Coruña: Fluir Ediciones.
- ULRICH OBRIST, H. (2009) *Breve historia del comisariado*. Madrid: Ed. Exit Publicaciones.
- VV.AA. (2012) *Lecturas para un espectador inquieto*. Madrid: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Yayo Aznar y Pablo Martínez eds.), Comunidad de Madrid.
- WHITE, H. (2010) *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editorial (ed. 2011).

Artículos

- KLEIN, J. (2010) *What is artistic research?*. Berlin: Brandenburgische Akademie der Wissenschaften.
- MARTÍNEZ, C. (2010) *Felicidad clandestina: ¿qué queremos decir con investigación artística?* Barcelona: INDEX 0, MACBA.

Web

Artículos web

- CELIS, B. (2009, 25 de julio) Dos cabezas y una utopía [Reportaje, entrevista] Babelia, *El País*. Versión web [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2014]:
http://elpais.com/diario/2009/07/25/babelia/1248476767_850215.html
- SIEGMUND, J. (2011) *¿Saber versus creatividad? Sobre las modalidades de descripción del arte y su relación con los contextos económicos y sociales*. [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2014]:
<http://eipcp.net/transversal/0311/siegmund/es>
- ULRICH OBRIST, H. (2009, 16 de octubre) When Attitudes Become Form de Harald Szeemann [Artículo, entrevista] El Cultural, *El Mundo*. Versión web [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2014]:
http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/26005/When_Attitudes_Become_Form_de_Harald_Szeemann

Enlaces web

- Premio Turner 2013 [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2014]:
<http://www.turnerprize2013.org/>
- Vertical Earth Kilometer I Walter de María (2012) en el blog *Contemporary Art Now* [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2014]:
<http://contemporaryartnow.wordpress.com/2012/10/27/vertical-earth-kilometer-walter-de-maria/>
- Web oficial de la artista Aleksandra Mir [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2014]: <http://www.aleksandramir.info/>

Vídeos web

- ALÿS, F. (2002) When faith moves mountains (2002) en colaboración con Cuauhtémoc Medina y Rafael Ortega. Lima, Perú. [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2014]: <http://www.francisalys.com/public/cuandolafe.html>

- FONTCUBERTA, J. (2013) Entrevista para EED (Escuela de Educación Disruptiva) en Espacio Fundación Telefónica Madrid el 14/12/2013. [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2014]:
https://www.youtube.com/watch?v=Rppa_477OO8
- PUJADES, C. (s.f.). Entrevista para GridSpinoza.net. [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2014]: <http://www.gridspinoza.net/mediabase/856>

Películas

- ANTONIONI, M. (Director) (1966) *Blow-Up* [Película]. Reino Unido: Bridge Films/MGM.

Listado de imágenes

Fig. 1 - (p. 19) Michael Craig-Martin, *Inhale/Exhale* (2002). Gagosian Gallery. Acrílico sobre lienzo, 307,3 x 370,8 cm.

Fig. 2 - (p. 23) Joan Fontcuberta, *Centaurus Neandertalensis* (1987) de la serie *Fauna*. Fotografía.

Fig. 3 - (p. 35) Antoni Muntadas, *On Translation: Warning* (1999-...) Museum am Ostwall Dortmund, Alemania (2003).

Fig. 4 - (p. 37) Robert Barry, *All the things I know but of which I am not at the moment thinking* (1969).

Fig. 5 - (p. 40) Lawrence Weiner, *Removal to the lathing or support Wall of plaster or wallboard from a Wall* (1968). 1x1 m. (36"x36"). En la exposición *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle de Berna (1969).

Fig. 6 - (p. 46) Laure Prouvost, *Farfromwords* (2013) Instalación en White Chapel Gallery, Londres.

Fig. 7 - (p. 47) Esquema relacional del circuito artístico en términos de creencia (2014).

Fig. 8 - (p. 52) Michael Craig-Martin, *An Oak Tree* (1973) Instalación: soportes de cromo, estante de cristal, vaso de agua y texto impreso. Escultura: 14,6x46,5x15,8 cm. Texto: 30,4 x 30,4 cm. National Gallery of Australia, Canberra.

Fig. 9 - (p. 54) Piero Manzoni, *Base mágica nº 2* (1961) Instalación.

Fig. 10 - (p. 59) Wilfredo Prieto, *Agua bendita* (2009) Agua bendita, dimensiones variables.

Fig. 11 - (p. 60) Aleksandra Mir, *Plane Landing in Switzerland* (2008) Instalación en el aeropuerto de Zúrich.

Fig. 12 - (p. 61) Walter de Maria, *Vertical Earth Kilometer* (1977) Instalación de una barra de bronce vertical de un kilómetro de longitud en Friedrichsplatz Park, Kassel.

Fig. 13 - (p. 62) Proceso de instalación de *Vertical Earth Kilometer* (1977) de Walter de Maria. Instalación de una barra de bronce vertical de un kilómetro de longitud en Friedrichsplatz.

Figs. 14 - 16 - (pp. 66, 67) Francis Alÿs, *When faith moves mountains* (*Cuando la fe mueve montañas*) (2002) Acción en Lima, Perú.

Figs. 17 - 31 - (pp. 70, 72, 74) Michelangelo Antonioni, *Blow Up* (1966) Escena final.

Figs. 32 - 33 - (pp. 79, 81) Elisa González, *Amerizaje improbable* (2014) Instalación, 2x2 m. aproximado.

CV

Elisa González
(Vigo, 1991)



Realicé el grado en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid entre 2009 y 2013. De febrero a junio de 2013 disfruté de la beca Erasmus en Wimbledon College of Arts (University of the Arts, London) en Londres. Actualmente estudio el Máster de Investigación en Arte y Creación en la Universidad Complutense de Madrid que compagino con una beca de Colaboración Honorífica en el departamento de Pintura de la facultad de Bellas Artes de la misma Universidad.

Durante mi trayectoria artística he podido exponer y colaborar con diversas instituciones como Museo Thyssen-Bornemisza (¡Locos por la ilustración!. 2012), La Casa Encendida (Pictoplasma White Noise, 2013), Museo ABC (Iberart, 2013), Kaufhaus Jandorf, Berlín (Pictoplasma Portrait Gallery, 2014), Galería Fúcares (Entreacto 2014), Centro de Arte Complutense / Museo del Traje (XV Premio Joven Complutense, 2014), CC Moncloa-Aravaca (Salón de Verano 2014), Cidade da Cultura de Santiago de Compostela (IV Encontro de Artistas Novos, 2014), entre otros.

C/ Ayala 91, 3°C, CP 28006 Madrid

elienigena@gmail.com

www.elienigena.com

M^a Elisa González García
Máster de Investigación en Arte y Creación
Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid
2014